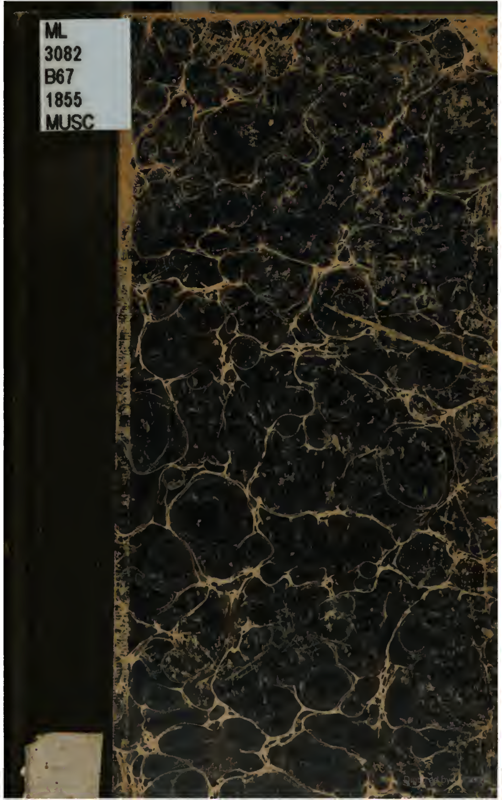




ÉTUDES

SUR LES LIVRES CHORAUX.

ÉTUDES

SUR LES LIVRES CHORAUX

QUI ONT SERVI DE BASE DANS LA PUBLICATION

DES LIVRES DE CHANT GRÉGORIEN ÉDITÉS A MALINES,

SOUS LES AUSPICES

DE

SON ÉMINENCE LE CARDINAL STERCKX,

ARCHEVÊQUE DE MALINES,

PAR

P. C. C. BOGAERTS,

PROFESSEUR DE DOGME AU GRAND SÉMINAIRE DE MALINES, MEMBRE DE L'ACADÉMIE DE SAINTE CÉCILE A ROME,

ET

EDMOND DUVAL,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE DE SAINTE CÉCILE A ROME.

MALINES.

TYPOGRAPHIE DE H. DESSAIN.

1855.

ÉTUDES

SUR LE GRADUEL PUBLIÉ A ROME PAR ORDRE DE PAUL V,
EN 1614-1615, ET SUR L'ANTIPHONAIRE ROMAIN
IMPRIMÉ A VENISE EN 1579-1580.

INTRODUCTION.

Nous sommes aujourd'hui témoins d'un mouvement de restauration pour les chants d'Eglise, qui est bien consolant pour la Religion, et qui préoccupe déjà jusqu'à l'élite de nos artistes les plus célèbres. Ce mouvement, quoiqu'il ne date que depuis quelques années, se manifeste partout, en Belgique, en France, en Allemagne, en Angleterre, etc.; mais ce qui doit être constaté ici, c'est qu'il a pris naissance en Belgique et que c'est la Belgique qui peut se revendiquer la gloire d'en avoir pris l'initiative. C'est à son Eminence le Cardinal Sterckx, Archevêque de Malines, qu'en revient tout l'honneur, puisque c'est son mémorable Décret, promulgué le 22 avril 1842, et partant bien longtemps avant que chez nos voisins on se fût occupé de la question du plain-chant, qui fut comme le premier signal de ce qui depuis lors s'est fait dans notre pays et ailleurs pour la réforme de la musique sacrée. On sait que marchant sur les traces du grand Benoît XIV, le savant et zélé Prélat y proscrit de l'Eglise toute musique théâtrale, bruyante, profane, légère; ordonne de conserver le plain-chant là où il existe, et recommande de le rétablir là où il a été négligé. C'est cette importante

pièce qui donna l'éveil aux hommes plus ou moins versés dans la matière ; elle leur fit reconnaître les abus existants et la nécessité d'y porter remède.

Une année après, c'est-à-dire en 1843, son Eminence crut devoir nommer une commission chargée d'étudier la question sous toutes ses faces ; Elle songea dès-lors à la manière dont on pourrait s'y prendre pour donner un jour une nouvelle édition des livres choraux. La nécessité de ce travail se fit plus sentir encore, lorsque, dans les nouveaux statuts de son séminaire diocésain promulgués en 1845, Mgr le Cardinal-Archevêque de Malines réorganisa les cours de plain-chant qui s'y donnent. En effet depuis lors les élèves, étant initiés à la théorie du chant grégorien, devaient pouvoir trouver la réalisation de cette théorie dans les livres qu'on leur mettait entre les mains ; et comme les vrais principes du chant diatonique étaient méconnus dans les éditions qui existaient jusque-là, son Eminence se décida enfin à en donner une nouvelle qui fût conforme à l'ancienne tonalité diatonique. Elle engagea l'un de nous à faire le voyage de Rome, pour y étudier les manuscrits et les éditions qu'on y avait publiées depuis plus de deux siècles ; et sur le rapport qui Lui fut fait de toute une année de recherches, de travaux et de conférences avec des hommes versés dans ces matières, le Cardinal-Archevêque approuva notre résolution de prendre pour base des nouveaux livres de chant, l'édition du Graduel publié à Rome par ordre de Paul V en 1614-1615, et celle de l'Antiphonaire romain, imprimée à Venise chez Lichtenstein en 1579-1580. La première édition de ces deux livres corrigés sortit des presses de M. Hanicq à Malines, en 1848. Suivirent successivement le *Manuale chori*, le *Processionale romanum*, le *Pastorale Mechliniense Rituali romano accommodatum*, le *Processionale parvum*, le *Rituale romanum*. En 1854 parurent les secondes éditions du *Graduel* et du *Vespéral* in-8°, et la première édition du *Vespéral* in-folio. En 1855 ont paru la première édition du *Graduel* in-folio, et la seconde édition du *Processionale romanum*.

On voit par cette nomenclature, que les encouragements et les adhésions ne nous ont pas fait défaut. Cependant quelques rares antipathies se sont manifestées contre nos travaux. Elles se résument toutes dans deux objections principales. D'après les uns nous aurions dû reproduire les anciennes éditions belges, après en avoir fait disparaître les fautes. D'autres au contraire ont prétendu que, puisque nous avions préféré les éditions de Rome et de Venise, nous eussions dû les donner telles qu'elles sont, sans rien y changer.

Afin de faire comprendre pourquoi nous n'avons pu adopter ni l'une ni l'autre de ces opinions, nous ferons d'abord observer quant à la première, que pour trouver le vrai chant ecclésiastique parmi tant d'éditions qui ont été faites, nous croyons fermement que c'est encore aujourd'hui aux sources romaines qu'il faut recourir de préférence à toute autre source, et surtout qu'il faut tenir compte des travaux qui ont été faits à Rome sur les ordres de l'autorité pontificale. Puis, à part même cette conviction acquise par un examen approfondi de la chose, un motif extrinsèque venait encore corroborer en nous cette manière de voir. Son Eminence le Cardinal-Archevêque de Malines, qui avait daigné nous appeler à cette œuvre, et sous les auspices de qui nous travaillons, préférait aussi qu'on suivît les éditions les plus estimées à Rome, parce que la liturgie romaine étant de temps immémorial en usage dans son diocèse, Elle tient à ce qu'on s'y conforme le plus exactement possible aux usages de Rome.

Quant à l'autre opinion, d'après laquelle nous aurions dû donner les éditions de Rome et de Venise telles qu'elles sont, elle n'a pu être émise que par des personnes qui n'avaient pas étudié, ni même examiné ces éditions. On verra dans cet opuscule que ces livres contiennent un grand nombre de fautes, dont plusieurs peuvent être attribuées à l'incurie des imprimeurs; et dès lors nous ne pouvions pas songer à les reproduire tels qu'ils sont. Et qu'on ne croie pas que ce soit ici

notre opinion personnelle seulement. Ces fautes sont si évidentes, que pendant le séjour que l'un de nous fit à Rome, il a entendu les hommes les plus compétents se plaindre de n'avoir pas de meilleures éditions des livres choraux. Une nouvelle preuve de notre thèse s'est encore produite dernièrement dans une annonce publiée par le *Journal de Rome*. On y dit, à propos de la nouvelle édition des livres de plain-chant qui y est annoncée, qu'une commission d'excellents professeurs de chant sacré approuvée par le Pape, surveillera l'impression, et examinera avant tout les éditions de Rome et de Venise, qu'elle les confrontera avec les plus anciens manuscrits du Vatican, et qu'elle corrigera et améliorera les passages défectueux qui s'y trouvent : « Una Commissione di valorosi professori di » canto sacro, approvata della sanctità di N. S. vegliera » le stampe, proponendosi innanzi tutto di esaminare le » edizioni romane e venete, e di confrontarle co più » vetusti codici Vaticani, correggendo o migliorando i » passi che per inavvertenza furono guasti. »

Deux choses résultent de cette annonce : la première, qu'on reconnait les éditions de Rome et de Venise pour les meilleures ; la deuxième, qu'elles ont besoin d'être revues et corrigées, et toute personne qui a examiné ces livres doit en porter le même jugement.

Notre but dans le présent opuscule est de réfuter les deux objections dont nous venons de parler, et de justifier ainsi la marche que nous avons suivie dans notre publication. Nous exposerons d'abord les motifs, qui nous ont empêchés de prendre pour base une des nombreuses éditions qui ont paru hors de l'Italie ; ensuite nous dirons, pourquoi nous avons arrêté notre choix sur le Graduel publié à Rome par ordre de Paul V en 1614-1615, et sur l'Antiphonaire romain publié à Venise chez Lichtenstein en 1579-1580. Enfin, en examinant quelques passages de chacun de ces deux livres et en y signalant les fautes qui s'y trouvent, nous montrerons qu'ils avaient besoin d'être corrigés. La méthode

que nous suivrons dans cet examen, fera voir en même temps les règles que nous avons suivies dans nos rectifications. On pourra se convaincre ainsi que loin de nous être jetés dans l'arbitraire, nous nous sommes dans nos corrections invariablement attachés aux seuls vrais principes du chant diatonique. Nous espérons que nos lecteurs seront convaincus que nous avons suivi une marche logique, pour arriver à présenter un texte aussi irréprochable que possible des beaux chants de l'Eglise.

I.

RAISONS

POUR LESQUELLES, EN PUBLIANT LES LIVRES DE CHANT GRÉGORIEN, ON N'A POINT ADOPTÉ POUR BASE UNE DES NOMBREUSES ÉDITIONS QUI ONT PARU HORS DE L'ITALIE.

Si nous avions eu pour but de produire un chant qui eût pour lui, non pas son mérite intrinsèque et sa valeur réelle, mais les chances les plus nombreuses d'être propagé plus promptement et en beaucoup plus d'endroits encore, certes nous n'eussions eu qu'à nous adresser à l'une ou à l'autre des éditions les plus en vogue dans notre pays ou dans les contrées adjacentes. Cette marche nous eût bien certainement concilié des sympathies et plus immédiates et plus universelles. Ce qui eût été surtout agréable à quelques personnes, et en même temps fort commode pour nous, c'était de réimprimer tout simplement une des anciennes éditions publiées en Belgique. Ce facile procédé nous eût avant tout procuré cet immense

avantage, que tout en nous épargnant beaucoup de peines et beaucoup de fatigues, nous eussions pu offrir au public de notre propre pays des livres, qui eussent été très-facilement adoptés dans tous nos séminaires et dans toutes nos églises. Nous dirons même plus; auprès de quelques personnes, nous eussions eu, à cause de ce choix même, le mérite très-grand et très-important à leur manière de voir, d'avoir donné l'exact et vrai chant des temps primitifs, le chant de saint Grégoire, comme elles le disent quelquefois. Car il est encore en Belgique des hommes assez peu au courant de cette question liturgique, pour se laisser persuader que le chant de nos vieux livres de chœur n'est autre chose que le chant de saint Grégoire même; tandis qu'il suffit de les comparer avec quelques-uns des bons manuscrits, pour s'apercevoir à l'instant que ces éditions s'en écartent beaucoup, et qu'elles ont subi, elles aussi, de nombreuses altérations et des remaniements considérables.

On voit donc qu'une gloire éphémère et des intérêts de plus d'un genre nous conseillaient de prendre ce parti; mais grâces à Dieu, il nous a été donné assez d'estime pour notre mission et, disons-le, assez de courage pour nous placer au-dessus de tout se qui puisse s'appeler intérêt privé. Nous n'avons donc eu en vue ni de plaire avant tout, ni de sacrifier aux préjugés, ni de chercher l'écoulement plus ou moins rapide de nos éditions. Nous croyions et nous croyons encore, que la belle cause du chant diatonique et de l'Eglise qui l'emploie dans son culte, valait bien la peine de nous exposer à être parfois blâmés, voire même à être traités de novateurs téméraires par des personnes, bien intentionnées sans doute, mais que des causes particulières empêchent de voir les choses sous leur véritable jour. D'ailleurs, comme nous avions une mission à remplir, mission que nous ne nous étions pas donnée nous-mêmes, que nous n'avions même nullement recherchée, il nous suffisait de savoir que l'auguste Personnage, sous la haute direction de qui nous travaillons, n'avait rien tant à cœur, que de voir paraître

notre œuvre comme fruit d'études consciencieuses, et non pas comme résultat de n'importe quelle considération humaine.

Nous avons donc cru qu'il fallait avoir recours aux éditions de Rome et de Venise; et plus d'un motif grave nous a engagés à en agir de la sorte.

D'abord, c'est bien de Rome que nous est venu primitivement le chant liturgique; c'est bien de Rome qu'est parti le chant diatonique, ce chant basé sur l'ancienne musique grecque, chant que l'on trouve aujourd'hui dans tous les pays catholiques, plus ou moins altéré, il est vrai, plus ou moins défiguré, souvent même méconnaissable, suivant les lieux et les temps qu'il a dû traverser, mais chant qu'en définitive tout le monde reconnait avoir eu son berceau dans cette ville éternelle d'où nous est venue la liturgie et la Foi. Rien de plus naturel, par conséquent, que de recourir à cette source, lorsqu'on se propose de remédier aux défauts introduits par ceux qui anciennement y ont puisé aussi, mais dont les travaux primitifs ne furent pas toujours sans taches, et surtout, dont on a vu dans la suite défigurer les œuvres par l'ignorance et le goût dépravé. Seulement, et c'est un point sur lequel nous ne saurions trop appeler l'attention, il ne faut pas croire qu'à Rome même on n'a jamais rien fait pour la correction du plain-chant; il ne faut pas se figurer que l'idéal du plain-chant consiste dans le plain-chant des premiers âges, comme nous le montrerons plus loin. Il faut tenir compte de ce qui s'est fait dans la ville sainte même, pour l'épuration et le perfectionnement des chants liturgiques, qui certes ont dû subir nécessairement des changements, à mesure que le temps et les décisions de l'autorité pontificale amenaient des changements ou des corrections dans les livres liturgiques, surtout dans le Bréviaire et le Missel. Il faudra même tenir compte des différentes éditions publiées à Rome ou dans d'autres villes d'Italie, lorsque ces éditions se trouvent revêtues d'une sanction officielle et de tout ce que peut leur donner de poids l'ordre d'un souverain-pontife, comme c'est

le cas pour le Graduel de 1614-1615, ou lorsqu'à défaut d'une telle sanction, elles se présentent avec l'approbation artistique et l'estime générale des savants qui les connaissent, comme c'est le cas pour l'Antiphonaire romain imprimé à Venise en 1579-1580.

D'ailleurs le diocèse de Malines, pour lequel surtout nos livres devaient servir, suit le rit romain, et l'éminent Prélat qui est actuellement à la tête de ce diocèse, désire qu'on y observe le plus exactement possible les prescriptions de ce rit. C'est un point sur lequel il s'est si souvent prononcé, et que tout récemment encore il a rappelé dans le décret de la congrégation synodale des doyens de l'année 1853. Voici les paroles de ce décret : *Liturgiam romanam in diœcesi nostra diu receptam accuratiori quo fieri potest modo servari volumus.* Il est donc de la plus haute convenance que le chant aussi, puisqu'il est si intimement lié à la liturgie, soit conforme au chant correct des livres publiés à Rome.

Enfin, et ce seul motif nous suffirait, le Saint-Siége désire beaucoup, que partout on rende le chant ecclésiastique conforme aux règles de l'Eglise romaine. L'un de nous, pendant le long séjour qu'il a fait à Rome, a acquis la conviction que ce désir est très-prononcé. Aussi le Pape Pie IX a-t-il félicité Son Eminence le Cardinal-Archevêque de Malines, des efforts qu'Elle a faits pour rendre dans son diocèse le chant conforme aux règles de l'Eglise romaine : *Meritis sane laudibus prosequimur studium et alacritatem tuam quibus doctorum opem et operam arcessere conatus es, ut cantus ecclesiasticus in tua ista diœcesi ad regulas accommodaretur Ecclesiæ Romanæ.* Et si l'on veut une preuve plus formelle encore que c'est bien-là l'intention du Souverain-Pontife, on n'a qu'à consulter un décret récent émané de la Congrégation des Rites, et daté du 6 juillet 1854. On y voit que ce n'est que *par une grâce spéciale* que le Siége Apostolique a permis à un Evêque de France, qui dans son diocèse allait adopter le rit romain, de conserver l'usage du chant qui jusqu'alors était propre à ce diocèse : *Sanctitas Sua de*

speciali gratia benigne annuit ut in diœcesi N. retineri valeat modus Ecclesiastici Cantus hucusque servatus, dummodo a Gregoriano nuncupato non differat, et verba desumpta omnino sint tum ex Breviario tum ex Missalo Romano (1). Dans la demande on avait surtout appuyé sur la circonstance qu'en France les fidèles sont habitués à chanter dans les offices. Or, si c'est par grâce spéciale ou en forme de dispense, qu'on permet de conserver l'ancien chant propre à ce diocèse, il en résulte que selon l'intention du Souverain-Pontife le chant liturgique doit être conforme aux règles de l'Eglise Romaine. On voit de plus par les paroles de ce décret, que le chant français dont on y permet la conservation, ne peut pas différer du chant grégorien, c'est-à-dire qu'il doit au moins être conforme à l'ancienne tonalité grégorienne, aux règles du chant diatonique.

En voilà plus qu'assez, nous semble-t-il, pour faire comprendre pourquoi nous n'avons pas suivi une édition publiée hors de l'Italie. Voyons maintenant pourquoi parmi toutes les éditions italiennes nous avons donné la préférence à celles qui nous ont servi de base.

II.

RAISONS

POUR LESQUELLES ON A CHOISI L'ÉDITION DU GRADUEL PUBLIÉE A ROME EN 1614-1615, ET CELLE DE L'ANTIPHONAIRE PUBLIÉE A VENISE EN 1579-1580.

Comme nous l'avons dit plus haut, nos recherches sur les monuments du plain-chant qui existent à Rome,

(1) Analecta juris pontificii. Sixième livraison. Octobre 1854. Page 1208.

se sont faites de manière à tenir compte surtout des éditions que l'autorité des Papes et l'estime des savants basée sur leur valeur intrinsèque doivent faire regarder comme les meilleures. Et c'est en nous plaçant à ce point de vue, que nous avons été conduits à nous attacher aux deux livres dont nous donnons les titres plus haut.

D'abord, voici en peu de mots ce que c'est que le Graduel de 1614-1615. Le grand Pierluigi de Palestrina avait été chargé par Grégoire XIII de la réforme des livres de plain-chant, réforme que celle du bréviaire et du missel, opérée en exécution d'un décret du concile de Trente, rendait indispensable. Mais cet illustre artiste n'avait pu terminer son œuvre, et même on ne pouvait se procurer ce qu'il en avait achevé. Les modifications ultérieures apportées au bréviaire par Clément VIII, firent penser de nouveau à donner enfin une nouvelle édition des livres de chant. C'est ce que Paul V fit exécuter pour le Graduel. L'on croit généralement que ce fut Ruggiero Giovanelli, successeur de Palestrina dans la place de maître de chapelle à la basilique du vatican, homme d'un grand génie selon Baini et très-versé dans la science du chant grégorien, qui fut choisi pour soigner ce travail. Quoique prête en manuscrit depuis 1608, l'édition ne parût qu'en 1614 pour la partie *de tempore*, et en 1615 pour celle *de Sanctis*, c'est-à-dire pour le Propre et le Commun des Saints. C'est donc là un livre de chant fait par ordre d'un Pape en ce qui concerne le chant même, comme l'indique le titre : *Graduale de tempore juxta ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato*, etc. (1). Observons cependant que cette édition, pas plus qu'aucune autre, n'a jamais été rendue obligatoire, ce qui ne diminue en rien le prix de son autorité. S'il faut

(1) Le second volume porte : *Graduale de Sanctis juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato, etc.*

juger maintenant de ce Graduel par le cas qu'en faisait le savant abbé Baini, directeur de la chapelle pontificale, enlevé à l'Eglise et à la science en 1844, l'homme de notre temps qui sur cette matière savait le plus et le mieux, comme le dit M. Adrien de la Fage, nous devons dire que rien n'est préférable à cette édition pour le travail d'élimination exécuté d'après les manuscrits. Voici ses propres paroles : « In alcune edizioni vedesi » essere stata cotale operazione eseguita a rimpetto de' » codici; ed è manco male, perchè vi rimane nelle melo- » die il sapore, e l'estratto delle antiche. Fra tutte le » edizioni cosi fatte io pregio quella del 1614, eseguita » d'ordine di Paolo V per la stamperia Medici in Roma, » in due volumi in foglio stragrande. » (1) Dans la note de la page suivante (121) Baini nous dit encore en parlant du même Graduel : « Certo è che la » riforma del canto fu eseguita d'una maniera suffi- » ciente : le *antifone* con tutto il restante di poche » note vi si serbò intatto ; e le cure si posero sopra i » *responsorii*, *graduali*, ec. di molte note, le quali » furon tolte con il minor danno possibile delle me- » lodie : anzi alcune variazioni indispensabili per la » riunione di diversi periodi troppo disparati, sono » assai sensate : se non che talvolta vi apparisce » troppo chiara l'arte, e sentesi subito il sapor del » moderno (2). »

(1) Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Vol. II. pag. 120. Voici la traduction de ce passage : « Dans quelques éditions la correction paraît avoir » été faite d'après les manuscrits, et à la bonne heure; parceque » là on a conservé dans les mélodies la saveur et l'essence de » l'antiquité. Parmi toutes les éditions de cette dernière catégo- » rie, je préfère celle de 1614, éditée par ordre de Paul V dans » l'imprimerie des Medicis à Rome en deux volumes grand » in-folio. »

(2) Ibid. « Il est certain que la réforme du chant y fut exécutée » d'une manière convenable; les *antiennes* avec toutes les autres » pièces chargées de peu des notes, y furent conservées in-

Tous ceux qui après Baini s'en sont occupés sont parfaitement de son avis. Voici comment, entre autres M. Adrien de la Fage apprécie ce livre : « On ne sait » pas précisément qui fut en cette occasion chargé » de la révision de l'ancien chant : on a cependant » lieu de penser que ce fut Ruggiero Giovanelli, ex- » cellent compositeur et successeur de Palestrina à » la chapelle du Vatican. Quoi qu'il en soit, le tra- » vail de correction et de réforme fut fait avec autant » de soin et de jugement que de hardiesse; on ne » toucha qu'imperceptiblement aux antiennes et autres » pièces dont les rédondances étaient peu sensibles, » mais on porta la faux dans les graduels et répons; » la mélodie fut habilement conservée et les points » de suture adroitement dissimulés, quoique Baini re- » connaisse en quelques-uns de ces passages une cer- » taine lueur de l'art et du goût modernes, ce qui ne » l'empêche pas de conclure que l'ensemble du travail » fût tout-à-fait satisfaisant (1). »

Et en effet c'est bien le seul Graduel d'alors qui offre un chant en harmonie avec ce qu'avaient prescrit depuis quelque temps les conciles pour ce qui regarde l'élimination des longues suites de notes sur certaines syllabes, l'ampleur, l'abondance, le luxe des périodes et surtout des finales. C'est ainsi que le concile de Reims de 1564 disait : « *Item, quantum ad prolixiorem prolon-* » *gationem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonæ,* » *qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo* » *multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de*

» tactes; on mit tous ses soins à éliminer des *répons*, *gra-* » *duels*, etc., les notes qui les surchargeaient; et loin que par » là on ait nui aux mélodies, il y a même quelques change- » ments indispensables pour la réunion de diverses périodes » trop disparates, qui ont été faits d'une manière très-sensée; » seulement quelquefois l'art y paraît trop, et l'on y sent tout-à- » coup le goût moderne. »

(1) De la reproduction des livres de plain-chant, pag. 29.

» *cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis Vesperarum,* » *nocturnorum,* Magnificat *et* Benedictus. *Similiter ab-* » *brevietur cantus quantum fieri poterit, quando super* » *unam syllabam aut dictionem plures sint notulæ quam* » *par sit* (1). » Un autre concile tenu dans la même ville en 1583, avait dit encore : « *In officiis quoque* » *divinis observari volumus, ne in producendis syllabis* » *et dictionibus, per numerosiorem notularum sonum* » *tempus consumatur, neve neuma in fine singularum* » *antiphonarum, sed in ultimis tantum apponatur* (2). » On voit par la juxtaposition de ces textes que ces conciles parlaient, non seulement de l'antiphonaire, mais en général de tout chant liturgique quelconque ; d'ailleurs le motif do ces prescriptions, qui consiste à éviter la trop grande longueur des offices divins, existe toujours, aussi bien pour la messe quo pour les heures canoniales. Et lorsque les conciles faisaient des décrets de ce genre, certes ils comprenaient parfaitement le but du chant dans l'Eglise ; « car, ne l'oublions pas, » dit le savant M. Vitet, membre de l'Institut do France, « si les » Pères de l'Eglise ont voulu, dès les premiers siècles, » pénétrer les fidèles d'une respectueuso admiration par » la pompe et la majesté du culte, ils ne se sont pas » moins préoccupés d'écarter d'eux l'ennui, cette fati- » guo, cette langueur de l'âme, qui détourno de la » prière autant qu'une distraction défendue. Saint » Ambroise, à Milan, innovait en musique précisément » pour empêcher l'ennui d'atteindre son troupeau, *ne* » *populus mæroris tædio contabesceret;* et plus tard » lorsque certains conciles, celui de Reims entre au- » tres en 1564, demandaient qu'on abrégeât les chants, » et que sur chaque syllabe, on n'accumulât pas les » notes en plus grand nombro que de raison, c'était » encore par égard pour les fidèles et afin de ne pas

(1) Labbe XV. pag. 68.

(2) Ibid. pag. 887

» excéder la dose d'attention et de patience qu'on » peut raisonnablement exiger (1). »

Le Graduel de 1614-1615 est bien le seul qui nous présentait un chant possible, aujourd'hui que l'exécution du chant se fait en *chœur*, tandis qu'anciennement le plain-chant, à l'exception des psaumes et choses semblables, était exécuté en *solo*, comme l'a très-bien démontré M. Adrien de la Fage dans sa REPRODUCTION DES LIVRES DE PLAINT-CHANT, etc. et M. Vitet dans le JOURNAL DES SAVANTS, année 1854, pag. 94 et suivante. « N'est-il pas évident, » dit ce dernier, « qu'en perdant son ancien mode d'interprétation, cette musique » a dû perdre en même temps ses anciens moyens d'effet ?...... Les mêmes phrases mélodiques, les mêmes » séries de notes ne peuvent convenir à une voix isolée » et à tout un groupe de voix, surtout lorsque les voix » dont ce groupe se compose sont inégales de timbre » et de volume, inégalement instruites et exercées, » lorsque les plus agiles, sous peine de tout confondre, » doivent se régler sur les plus paresseuses. » Et plus loin page 341 : « Voilà donc les deux conditions d'une » réforme pratique, d'une rénovation vraiment utile » de la liturgie musicale : épargner aux assistants de » fastidieuses longueurs, aplanir pour les chanteurs » les difficultés d'exécution. » Page 346, ce spirituel auteur dit encore : « Le système de rénovation com» plète, authentiquement exacte, rigoureusement histo» rique, qui appartient à l'architecture, il faut y renon» cer ici et se contenter du possible en prenant tout » franchement le système des équivalents. Laissez-là » le plain-chant du VII[e] siècle, le plain-chant exhumé, » et ne vous attachez qu'au plain-chant de nos jours, » le seul qui ne soit pas un rêve. » Page 347 : « La » plante est encore vivante, bien qu'elle semble des» séchée. Abattez le bois mort qui l'accable et la sur» charge; elle peut encore renaître et reprendre quelque

(1) Journal des Savants. Année 1854. Page 341.

» vigueur. Nous en avons dit assez sur ce point pour
» n'avoir pas à y revenir. Dans notre conviction, le
» plain-chant peut encore, non pas ressusciter, mais
» échapper à la mort qui de plus en plus le menace,
» si ce travail d'élimination est entrepris et conduit
» à bonne fin. Cette sorte de restauration, qui ne
» consiste qu'à déblayer, est de toutes la plus sûre :
» loin d'appauvrir cette noble ruine, nous ne saurions
» trop le répéter, elle lui rendrait en partie sa véri-
» table richesse, c'est-à-dire son esprit. »

Il est remarquable que c'est précisément ce travail d'élimination, prescrit par les conciles, et requis comme condition d'une bonne réforme par un homme aussi distingué que M. Vitet, qui caractérise d'une manière toute particulière l'édition du Graduel de 1614-1615, travail dont le mérite n'avait pas échappé à l'érudit Baini lorsqu'il dit, comme nous l'avons vu plus haut, qu'il fut fait avec autant de soin que de jugement. D'un autre côté, lorsque déjà en 1846 il nous semblait que nous ne pouvions rien produire de viable qu'en suivant la route des éliminations dont on vient de parler, nous ne nous attendions certes pas à avoir l'honneur de nous voir un jour confirmés dans nos opinions, par un homme aussi haut placé dans la science que M. Vitet, et cela dans un langage où l'originalité de la forme ne fait que donner un nouveau prix à la solidité du fond et à la justesse des vues.

Un autre mérite du Graduel de 1614-1615, c'est de ne pas avoir suivi ce bizarre système du moyen-âge, qui ne tenait dans le chant aucun compte de l'accentuation des mots latins. Comme nous le montrerons plus loin, tout un travail a été fait dans ce Graduel au point de vue de l'accent. Et là encore on a obéi à une nécessité que l'on avait commencé à sentir depuis quelque temps; car les conciles que nous avons cités plus haut, prescrivent non seulement l'élimination des notes inutiles, mais aussi l'observation des lois de l'accent, ou de la bonne prononciation latine. Le concile de Reims

de 1564 dit : *Similiter quod in cantu habeatur ratio litteræ seu verborum debitæ pronuntiationis, et quantum fieri poterit, observentur quantitates* (1). De même immédiatement après les paroles que nous avons citées du concile de Reims de 1583, suivent celles-ci : *et lex accentuum atque syllabarum quantitas exacte teneatur, et servetur* (2).

Nous pourrions ici dire encore bien des choses, pour justifier plus amplement le choix que nous avons fait du Graduel de 1614-1615. Mais nous croyons avoir suffisamment expliqué les graves motifs de cette préférence, puisque ce livre a pour lui d'abord, à l'exclusion de tous les autres, l'autorité d'un souverain-pontife, ensuite l'estime générale des hommes qui se sont occupés spécialement de l'étude des chants liturgiques, et enfin sa valeur réelle et intrinsèque qui le distingue des autres éditions.

Quant à l'Antiphonaire romain publié à Venise en 1579-1580, pris par nous comme base d'une nouvelle édition du Vespéral, il ne porte pas dans son titre le nom d'un Pape qui l'aurait fait soigner pour le chant ; et même, que nous sachions, jamais souverain-pontife n'a fait pour un Antiphonaire ce que Paul V a fait pour le Graduel. Comme il n'y avait donc ici aucun monument ayant un caractère plus ou moins officiel, nous nous sommes bornés à choisir celui qui se recommandait comme moins fautif que les autres, par la manière dont l'apprécient les musicographes les plus érudits. Et pour ne citer que l'avis de l'illustre Baini jugeant à la fois l'Antiphonaire et le Graduel romain de Lichtenstein, il suffira de transcrire les lignes suivantes : « Il pregio di questi due volumi è singu-
» larissimo, perchè il canto de' medesimi fu tratto da
» esemplari se non ottimi, certamente buoni, e coretti;
» onde vi si conserva l'antico canto senza cangiamento

(1) Labbe XV. pag. 68.
(2) Ibid. pag. 887.

» almeno notabile (1). » Par ce qui vient d'être dit plus haut, on comprendra facilement pourquoi ces paroles, tout en nous engageant puissamment à prendre comme base de la nouvelle édition du Vespéral, l'Antiphonaire de Lichtenstein, n'ont pu cependant nous déterminer à adopter lo Graduel du même imprimeur; chacun saisit aisément les motifs de cette distinction. Co n'est pas à dire toutefois que ce Graduel ne nous a été d'aucune utilité; bien au contraire, plus d'une fois nous y avons eu recours pour rectifier telle ou telle version du Graduel de Rome de 1614-1615. On pourra s'en apercevoir plus loin au paragraphe VI de nos études sur le Graduel.

Les deux livres imprimés à Venise ne peuvent certes pas être mis sur la même ligne que le Graduel donné par ordre de Paul V, tant à cause de cette absence de sanction pontificale, que parce qu'on y retrouve ces longs neumes, c'est-à-dire, ces tirades interminables dont nous avons montré tout l'inconvénient, et que l'éditeur du Graduel do Rome a éliminées. Puis encore on n'y remarque pas la moindre trace d'un travail quelconque fait en vue de faire observer aux chantres les règles de l'accentuation latine. Malgré tous ces défauts, auxquels nous avons tâché de remédier par des moyens dont il sera parlé après, nous sommes convaincus que l'Antiphonaire de Lichtenstein était encore ce qu'il y avait en Italie de meilleur à prendre, pour point de départ d'un Vespéral; et l'avis des hommes compétents comme l'illustre directeur de la chapelle pontificale, n'a fait que nous confirmer dans cette conviction. Seulement ce livre appelait dans certaines pièces un travail d'élimination

(1) Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Vol. II. pag. 99. « La valeur de » ces deux volumes est incomparable, parce que le chant de » ces livres fut tiré, si non des meilleurs exemplaires possibles, » certainement d'exemplaires bons et corrects; et par là même » il y a là l'antique chant conservé sans changement, du moins » sans changement notable. »

quant aux longues suites de notes qui surchargeaient outre mesure le texte; et ici c'est le Graduel de Rome, où l'on a fait un travail semblable, qui nous a initiés à la manière de faire cette opération. Ensuite il fallait encore y introduire des changements pour bien faire prononcer le latin, tout en respectant autant que possible le fond mélodique rappelé aux règles de la tonalité. Ce travail, nous l'avons tenté; et nous croyons que nous nous sommes entourés à cet effet de toutes les ressources et de toutes les précautions qu'humainement parlant on peut exiger dans une telle entreprise.

III.

RAISONS

QUI ONT EMPÊCHÉ DE DONNER LES ÉDITIONS DE ROME ET DE VENISE TELLES QU'ELLES SONT.

Que les deux ouvrages qui nous ont servi de base, quoique les meilleurs parmi tous ceux de l'Italie, sont cependant susceptibles d'améliorations, c'est ce qu'on avoue tout haut à Rome même, comme le montre l'annonce du *Journal de Rome* dont nous avons parlé plus haut (1). La manière dont Baini en parle, bien qu'il les mette en première ligne, fait supposer la même chose, et probablement le lecteur s'en sera aperçu. On pourra s'en convaincre pleinement par ce qui va suivre. Nous examinerons chacun des deux livres à part, et cela seulement en partie. Car, comme

(1) Pag. 4.

nous entendons que des examens de ce genre soient sérieux et qu'ils entrent jusque dans le cœur des difficultés, il serait impossible de rester dans les bornes d'un simple opuscule, si l'on voulait s'occuper de tout un livre. D'ailleurs les quelques passages que nous allons analyser, seront plus que suffisants pour prouver notre thèse.

GRADUEL.

L'examen de cet ouvrage et l'étude détaillée que nous en avons faite, nous ont conduits à distribuer cette matière de la manière suivante : d'abord ce qui constitue le plain-chaint, c'est sa tonalité propre qui réside dans la place qu'occupent les deux demi-tons *mi-fa*, *si-ut*, dans chaque échelle modale, et l'emploi légitime du seul demi-ton mobile *la-si b*, qui n'est admis dans les chants diatoniques que lorsque la note *si* se trouve en rapport avec le *fa*.

Nous allons donc dans un premier paragraphe donner quelques exemples de l'emploi du *b* au *si* sans nécessité aucune.

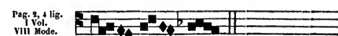
Le paragraphe II traitera de la relation de triton qu'on n'a pas toujours évitée dans cet ouvrage. Le III[e] y montrera le même défaut, quant au renversement du triton, c'est-à-dire, quant à la relation de quinte mineure. Dans le paragraphe IV nous examinerons tout ce qui regarde l'accentuation, autrement, la bonne prononciation latine dans le chant. Il y a en outre des fautes typographiques évidentes dans ce Graduel; c'est l'objet du V[e] paragraphe. Enfin comme cette édition ne donne aucun renvoi, c'est-à-dire, comme on y a imprimé plusieurs fois la même pièce, suivant qu'elle doit servir à plusieurs jours de l'année, nous constaterons dans le sixième paragraphe

qu'on n'a pas toujours eu soin de reproduire un même morceau d'une manière uniforme; et cela nous fournira en même temps l'occasion de donner au lecteur une idée du travail qu'a coûté l'édition de Malines.

§ I.

EMPLOI DU BÉMOL AU SI SANS NÉCESSITÉ.

Commençons par quelques pièces du VII[e] et du VIII[e] mode. On verra plus bas le motif de ce choix.
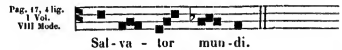


Neume final de l'*Alleluia*. ℣. *Ostende nobis* du premier dimanche de l'avent. Ce même neume avec la même faute revient très-souvent dans cet ouvrage.
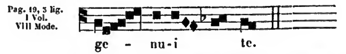
Pag. 5 verso, 2 lig.
I Vol.
VII Mode.

vel-ut o - vem Jo - seph.

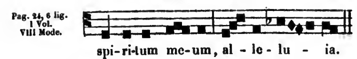
Fin du graduel *Qui sedes Domine* du 3[e] dimanche de l'avent.



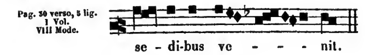
Fin du verset alléluiatique *Crastina die* des vigiles de la nativité de N. S.



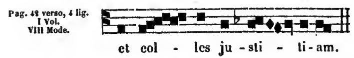
Fin du verset alléluiatique *Dominus dixit* de la 1[re] messe de la nativité de N. S.



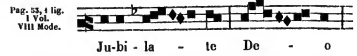
Fin de l'offertoire *Elegerunt Apostoli* de la messe de saint Etienne.



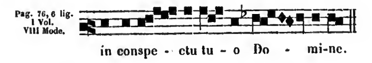
Fin de l'introït *Dum medium* du dimanche de l'octave de la nativité. Cette même faute se trouve également à la fin de l'introït de la vigile de l'épiphanie pag. 38, 5ᵉ lig. C'est le même morceau répété.
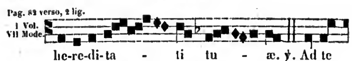


Fin du graduel *Benedictus* du dimanche de l'octave après l'épiphanie.



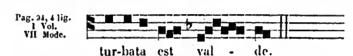
Commencement du trait du dimanche de la quinquagésime.



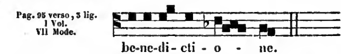
Fin de l'offertoire *Domine Deus* du samedi des quatre-temps du carême. La même faute se trouve pag. 248, à l'offertoire du samedi des quatre-temps de septembre.



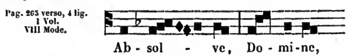
Fin du premier ℣. du graduel *Salvum fac* de la 4ᵉ férie après le 2ᵉ dimanche du carême.



Fin du graduel *Miserere mei* de la 4ᵉ férie après le 5ᵉ dimanche du carême.



Fin du graduel *Oculi omnium* de la 5ᵉ férie après le 3ᵉ dimanche du carême. La même faute se trouve au même graduel qui revient encore au 20ᵉ dimanche après la pentecôte.



Commencement du trait de l'office des morts.

Comme on le voit, dans aucun de ces exemples le triton n'était à éviter ; et en outre en employant, soit au début soit à la finale de ces pièces qui toutes appartiennent au VIIIᵉ ou au VIIᵉ mode, le *b* au *si* sans nécessité, elles ont perdu leur caractère distinctif de modalité, et par là elles ont été *dépouillées des propriétés qui leur sont essentielles et qui naissent des fonctions de leur cordes modales pour rentrer sous les lois et les propriétés constitutives d'un autre mode* (1). En effet,
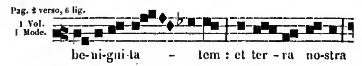
(1) Page 855 du Dictionnaire de plain-chant par M. Joseph d'Ortigue, imprimé chez M. Migne à Paris 1854. Nous signalons cet excellent ouvrage à l'attention du public intéressé. Nous voudrions le voir entre les mains de tous les ecclésiastiques.

la médiante *si* du VIIe et VIIIe mode doit se trouver toujours à la distance de deux tons de sa note finale, à moins que ce *si* ne soit en relation avec le *fa*. L'altération du *si* sans nécessité, fait donc que cette médiante se trouve à la distance d'un ton et d'un demiton de sa finale.

Les chants du VIIIe et VIIe mode sont de l'espèce que les Grecs appelaient *Oxypycne* (1), parce que le demiton occupe la place la plus élevée du tétracorde qui se forme de la note finale et des trois notes qui la suivent en montant, comme dans *sol la si ut*. L'altération du *si* les rend de l'espèce qu'ils appelaient *mesopycnes* (2) qui a le demi-ton au milieu du tétracorde comme dans *re mi fa sol*. En un mot, ces pièces, par cette altération de la médiante à la finale ou au commencement, appartiennent plutôt au Ier et IIe mode, qu'au VIIe et VIIIe.

Il y a dans le Graduel encore un très-grand nombre de pièces appartenant à ces deux derniers modes, où l'on remarque l'emploi du *b* au *si* sans aucune nécessité. Nous avons cru inutile de les citer.

Voici maintenant quelques exemples d'autres modes, où la présence inutile du bémol cause un changement d'échelle, ou bien entremêle deux échelles de nature différente.



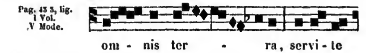
En mettant le *b* aux deux seuls *si* qui se trouvent dans la communion *Dominus dabit* du 1er dimanche de l'avent, cette pièce, qui est du Ier mode, se trouve transposée dans l'échelle du IXe mode.

(1) Oxypycne, de ὀξὺς, aigu, *acutus*, et de πυκνὸς dense, resserré. Le tétracorde oxypycne s'appelait ainsi parce que l'espace resserré, c'est-à-dire le demi-ton, s'y trouve à l'aigu.
(2) μέσος, moyen, qui tient le milieu.



Ro-ra - te cœ-li de - su-per, et nu-bes

En employant le *si* bécarre sur la première syllabe du mot *desuper* de l'introït de la 4e férie des quatre-temps de l'avent, cette pièce a perdu son caractère de modalité; car, comme elle est transposée dans l'échelle du premier mode (*ré-ré*), si on la remet dans l'échelle qui lui est propre, c'est-à-dire dans l'échelle de *la-la*, ce *si* bécarre deviendra un *fa* dièse, demi-ton étranger aux échelles diatoniques.



om - nis ter - ra, servi - te

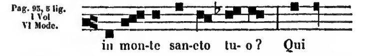
En mettant le *b* au *si* dans ce passage de l'offertoire *Jubilate Deo* du dim. de l'octave de l'épiphanie, cette phrase mélodique, qui doit être du Ve mode, se trouve transposée dans l'échelle du XIIIe mode.

Pag. 69 verso, 1 lig.
1 Vol.
V Mode.

Vi - de humilitatem meam, et laborem

Pour cette première phrase mélodique du ℣. du graduel *Tribulationes* de la 4e férie des quatre-temps du carême, même remarque que plus haut pour l'offertoire *Jubilate Deo*.

N. B. Le commencement de la communion *Tu mandasti*, pag. 96, 2e lig., a le même défaut sur le mot *mandata*.



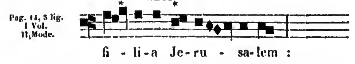
in mon-te san-cto tu- o? Qui

En mettant le *b* au *si* dans cette phrase mélodique de la communion *Domine quis*, de la 5e ferie après le 5e dim. du carême, elle se trouve transposée dans le XIVe mode, tandis qu'elle doit être du VIe.

§ II.

DE LA RELATION DE TRITON.
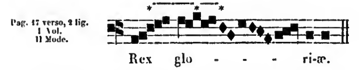
Tous les plain-chantistes savent que la relation de triton, soit immédiate ou directe, soit médiate ou indirecte, est prohibée dans le chant diatonique. Nous croyons superflu de citer ici les textes des théoriciens du moyen-âge sur lesquels repose cette prohibition. Au surplus, on pourra en trouver quelques-uns dans nos *Etudes sur le Graduale Romanum publié à Paris en* 1851. Dans les exemples suivants le lecteur pourra se convaincre, qu'il y avait dans le Graduel de 1614 des corrections à faire sous ce rapport.



Dans l'offertoire du samedi des quatre-temps de l'avent.



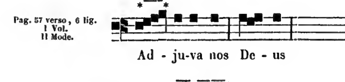
Dans l'introït des vigiles de la nativité de N. S.



Dans l'offertoire des vigiles de la nativité de N. S.
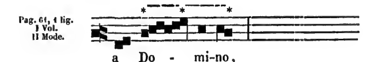


Dans la communion du dim. de la sexagésime.

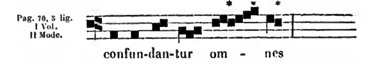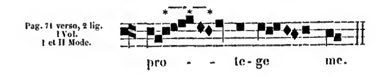




Ces deux exemples se trouvent dans le trait du mercredi des cendres.
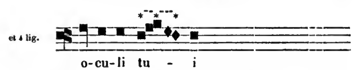


Dans le graduel de la 6e férie après les cendres.
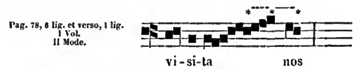


Dans le trait de la 4e férie des quatre-temps du carême.

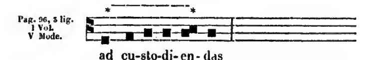




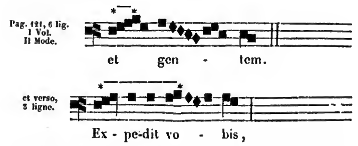
Ces deux exemples se trouvent dans le graduel de la 5e férie après le 1er dim. du carême.



Dans le trait du 2e dim. du carême.



Dans la communion de la 5e férie après le 3e dim. du carême.



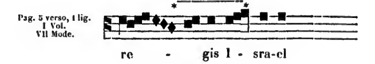
Ces deux exemples se trouvent dans le ℟. du dim. des rameaux.

Ces quelques exemples suffiront. Malheureusement le Graduel publié par ordre de Paul V, en contenait un nombre assez considérable, pour rendre à ce point de vue notre travail de correction plus long qu'on ne pourrait le croire.
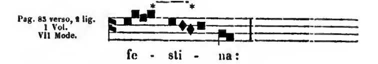
§ III.

DE LA RELATION DE QUINTE MINEURE.

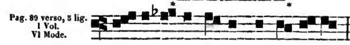
La proscription de l'intervalle de triton emporte logiquement la proscription de celui de quinte mineure entre *si* bécarre-*fa* ou entre *mi-si* bémol, et cela aussi bien lorsque ces notes se trouvent en rapport médiat ou indirect, que lorsqu'elles sont en rapport immédiat ou direct. En effet l'intervalle de quinte mineure n'étant que le renversement de celui de triton, tous deux sont également exclus des chants diatoniques. Toutefois, et c'est chose bien digne d'être remarquée, dans l'édition qui nous occupe, on a rarement violé cette règle, et jamais elle n'a été transgressée dans les pièces des IIe, IIIe, IVe, V^e^ et VIIIe modes. Voici à peu près les seuls exemples qui s'y rencontrent.



Dans le graduel du 3e dim. de l'avent.

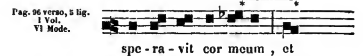


Dans l'introït de la 5e férie après le 2e dim. du carême. La même faute revient pag. 229 verso, 6e ligne.



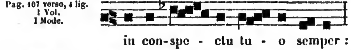
dul-ci-o - ra su-per mel et fa-vum :

Dans l'offertoire du 5e dim. du carême.



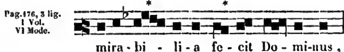
spe - ra - vit cor meum , et

Dans le graduel de la 6e férie après le 5e dim. du carême.



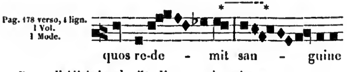
in con-spe - ctu tu - o semper :

Dans l'introït de la 6e férie après le 4e dim. du carême.



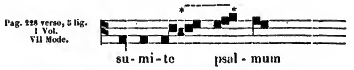
mira - bi - li - a fe - cit Do - mi-nus ,

Dans l'introït du 4e dim. après pâques.



quos re-de - mit san - guine

Dans l'*Alleluia* du 5e dim. après pâques.
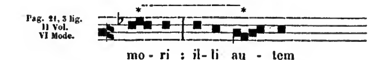


su - mi - te psal - mum

Dans l'*Alleluia* du XIe dim. après la pentecôte.
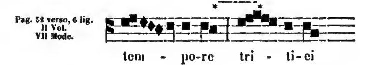
3.



Dans l'*Alleluia* du XXIII° dim. après la pentecôte.



Dans le graduel du 19 Janvier. Cette faute se trouve également dans le même graduel revenant dans le II° Vol. aux pages 86, 4° lig., 106 verso, 1ʳᵉ lig. et 154, 4° lig.



Dans la communion de la fête de St Jean Chrysostôme.

§ IV.

L'ACCENTUATION.
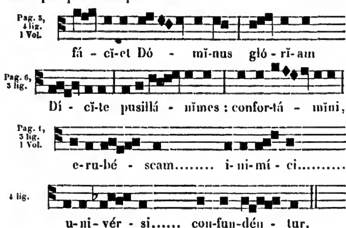
Ce n'est pas ici le lieu de traiter au long tout ce qui concerne cette matière importante. Nous en avons parlé dans nos *Etudes* et dans nos *Nouvelles Etudes sur le Graduel publié à Paris en* 1851 *et* 1852. Dans les mots latins de plus de deux syllabes c'est surtout la pénultième qui joue le grand rôle sous ce rapport. Suivant que cette syllabe est longue ou brève de quantité, c'est

elle-même ou l'antépénultième qui porte l'accent tonique (1). La bonne prononciation latine dépend en grande partie de l'exacte observation de cette règle. Aussi est-on généralement d'accord aujourd'hui, que les licences que l'on se permettait sur ce chapitre au moyen-âge et dont presque tous les manuscrits pullulent, sont réellement insupportables à tout homme tant soit peu initié aux premiers éléments de la prosodie latine. Ceux mêmes qui naguère encore par respect pour nos pères dans l'art chrétien, affranchissaient les chantres des règles de la grammaire, trouvent que désormais il est devenu impossible de souffrir dans le lieu saint un chant, qui loin de faire mieux sentir le sens des paroles ou de le féconder, comme dit saint Bernard, les estropie au point de les rendre tout-à-fait inintelligibles. Ainsi, l'on trouve dans les manuscrits et dans certains livres imprimés, les notes arrangées de telle manière, que la bienheureuse Vierge ne s'appelle plus ***Măria*** mais ***Máriă;*** au lieu de ***tŭórum***, vous entendez ***túŏrum; súscĭpe*** devient ***sŭscípe; Dómĭnus*** se chante ***Dŏmínus***, etc., etc.

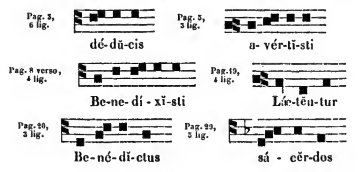
Quand on examine avec un peu d'attention l'édition romaine du Graduel de 1614-1615, on s'aperçoit assez facilement, qu'on n'y a pas voulu reproduire les nombreuses fautes du passé en fait d'accentuation. Quoiqu'on n'y ait pas employé la losange pour la pénultième brève des mots latins, mais que toutes les pénultièmes brèves portent la commune ou carrée, appelée *brève* par quelques auteurs, on a cependant généralement parlant eu soin d'arranger les groupes de plusieurs notes de telle sorte, qu'ils ne viennent jamais surcharger les syllabes dépourvues d'accent tonique; au contraire la pénultième accentuée se montre le plus souvent sous un certain nombre de notes, qui font ressortir cette syllabe, ou en d'au-

(1) Nous n'entendons parler ici qu'en général, laissant de côté les règles particulières, par exemple pour les particules *que*, *cum*, etc., etc., qu'on appelle *enclitiques*, et qui se trouvant à la fin d'un mot, portent l'accent sur la syllabe qui les précède immédiatement, comme : *Vobíscum*, *decorúque*, etc., etc.

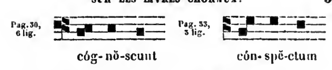
tres termes, qui lui donnent l'accent qu'elle demande. En voici quelques exemples :
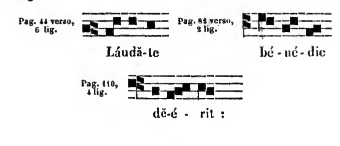


Nous avons rencontré cependant encore un nombre assez remarquable de passages, où certains mots sont mal accentués. Cela s'explique par l'immense quantité de corrections qu'il aura fallu faire en travaillant sur des manuscrits ; et dans des révisions de ce genre on conçoit sans peine qu'il peut échapper encore beaucoup de fautes sur lesquelles on glisse. Nous allons nous borner ici à en signaler quelques-unes, que nous prenons dans le 1er vol.



Cette dernière faute existe également pag. 34 verso, 4e lig.
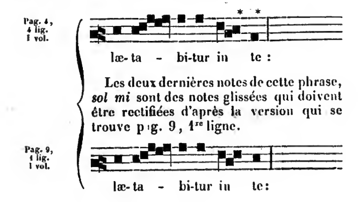


Cette dernière faute existe également pag. 56 verso, 6e lig.



§ V.

FAUTES TYPOGRAPHIQUES.

Ici nous pouvons être extrêmement courts. Il n'y a aucun mérite à savoir trouver des fautes d'imprimeur. Seulement elles constatent la nécessité d'une révision, et c'est tout ce que nous voulons montrer.



Les deux dernières notes de cette phrase, *sol mi* sont des notes glissées qui doivent être rectifiées d'après la version qui se trouve p g. 9, 1re ligne.

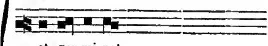
Pag. 6 verso, 2 lig. 1 vol.

*

et ger-mi-net

Sur le mot *et* il faut un *fa* au lieu du *ré*, comme cela se trouve page 280 verso, 5[e] lig. II[e] vol.

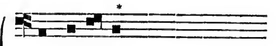
Pag. 280 verso, 5 lig. II vol.



et ger-mi-net

Pag. 20 verso, 4 lig. 1 vol.

*



et præ-cin-xit

Le *ré* qui se trouve sur la dernière syllabe du mot *præcinxit*, est une note glissée qui doit être remplacée par un *fa*, tel que cela se trouve aux pages 31 verso, 5[e] ligne et 39, 5[e] lig.

Pag. 31 verso, 5 lig., et 39, 5 lig. 1 vol.



et præ-cin-xit

Pag. 33 verso, 2 lig. 1 vol.

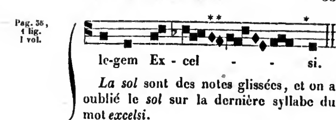
*

ho - di-e

Cette relation de triton ne se trouve pas pag. 22, 5 ligne, car il y a

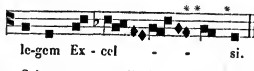
ho - di-e

Pag. 58, 1 lig. I vol.



La sol sont des notes glissées, et on a oublié le *sol* sur la dernière syllabe du mot *excelsi*.

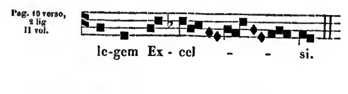
Pag. 36 verso, 2 lig. II vol.



Sol est une note glissée, et de plus on a oublié deux autres *sol*.

Ces deux phrases différentes doivent être rectifiées d'après celle qui se trouve pag. 10 verso, 2ᵉ lig. IIᵉ vol.

Pag. 10 verso, 2 lig. II vol.



Pag. 60, 2 lig. I vol.
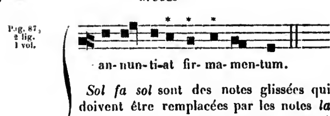
me-us in te con-fi - do, non

A partir de la deuxième syllabe du mot *meus*, et sur les mots *in te confido*, toute cette phrase mélodique doit être rectifiée de la manière qu'elle se trouve aux pages 2 verso, 3ᵉ lig., 83, 1ʳᵉ lig. et 227, 2ᵉ lig.

Pag. 2 verso, 83 et 227. I vol.

me-us in te con-fi - do, non

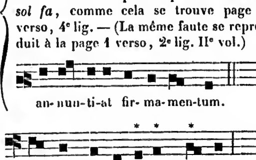
Pag. 87, 2 lig. 1 vol.



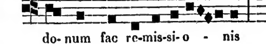
Sol fa sol sont des notes glissées qui doivent être remplacées par les notes *la sol fa*, comme cela se trouve page 6 verso, 4e lig. — (La même faute se reproduit à la page 1 verso, 2e lig. IIe vol.)

Pag. 6 verso, 4 lig. 1 vol.

Pag. 266, 1 lig. 1 vol.



Cette phrase mélodique du *Dies iræ* doit être rectifiée et rendue conforme à celle des autres strophes similaires, de la manière suivante :



do-num fac re-mis-si-o - nis

Pag. 6 verso, 2 lig. II vol.

Bo - num est con-fi - te-ri

La faute typographique qui se trouve sur les mots *bonum est*, a fait disparaître l'intonation psalmodique du VIe mode; elle doit être rectifiée d'après la version qui est page 218 verso, 3e ligne, IIe vol.

Pag. 218 verso, 3 lig. II vol.

Bo - num est con-fi - te-ri

Nous pourrions au besoin citer un très-grand nombre de fautes semblables à celles que nous venons de donner; mais comme le lecteur aura l'occasion d'en apercevoir encore plusieurs dans les tableaux comparatifs du paragraphe suivant, nous nous abstiendrons d'aller plus loin.

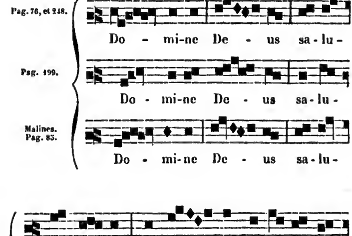
§ VI.

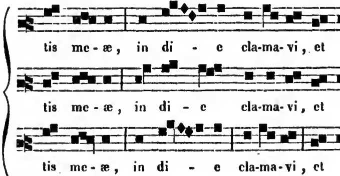
CONFRONTATION DES DIFFÉRENTES VERSIONS D'UNE MÊME PIÈCE.

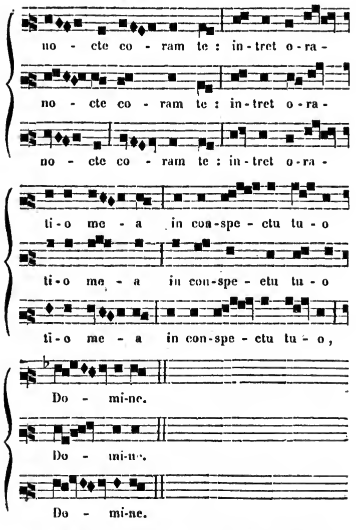
Le Graduel de Paul V contient plus de deux cents pièces répétées à plusieurs endroits de l'ouvrage. Comme nous l'avons dit au commencement de cet examen, c'est l'absence de tout renvoi qui a produit ces répétitions. Pour donner une édition de ce Graduel aussi correcte et aussi consciencieuse que possible, il nous a fallu étudier et comparer tous ces morceaux entre eux; bientôt nous aperçumes des dissemblances considérables dans la même pièce suivant qu'elle se trouve à des endroits différents du livre. Nous nous sommes donc décidés, malgré tout ce que ce genre de travail a d'ingrat et de rebutant, de faire pour chaque morceau un tableau comparatif des diverses leçons que nous en présentait le Graduel. De plus, nous avons confronté ces différentes leçons avec plusieurs manuscrits et avec l'édition du Graduel de Venise de 1579, afin de découvrir, quelle était la version de chaque phrase mélodique, qui pour le fond se rapprochait le plus de la version la plus suivie par ces documents. C'est dans ce travail comparatif que de nouveau nous avons découvert un très-grand nombre de fautes purement typographiques. Nous ne les relèverons pas ici; le lecteur intelligent les trouvera assez facilement lui-même.

En examinant les trois tableaux suivants on pourra juger et apprécier à sa juste valeur le travail que nous avons fait; car nous joignons à chaque tableau la version que nous avons adoptée dans notre édition du Graduel de 1614—1615.

Voici l'offertoire *Domine Deus* qui se trouve dans le 1r vol. de l'édition de Paul V aux pages 76, 199 et 248 (cette dernière version est conforme en tout point à celle de la page 76) et dans celle de Malines à la page 85.



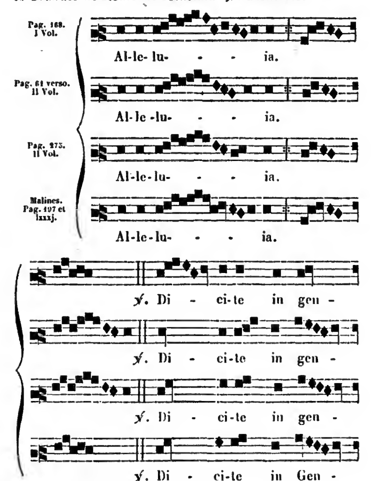




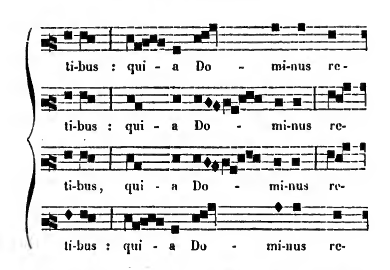
En confrontant ces deux versions de l'édition romaine avec celles des manuscrits et de l'édition de Venise, nous avons reconnu que la version des pages 76 et 248 s'en approchait le plus, et dès-lors notre choix fut facile. Comme tous ces documents commen-

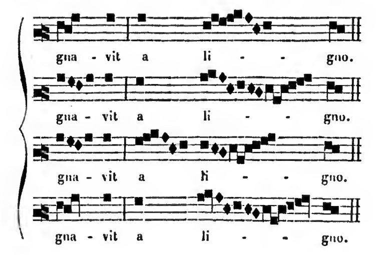
cent cet offertoire par le *ré* et qu'à la fin sur le mot *Dòmine* ils n'ont pas le *b* au *si*, signe accidentel qui constitue ici une faute grave (1), nous avons supprimé ce dernier signe et le *sol* initial des pages 76 et 248.

Comparons maintenant les trois versions que donne le Graduel de Rome de l'*Alleluia. ℣. Dicite* etc.



(1) Voir plus haut, pag. 22 et 23.

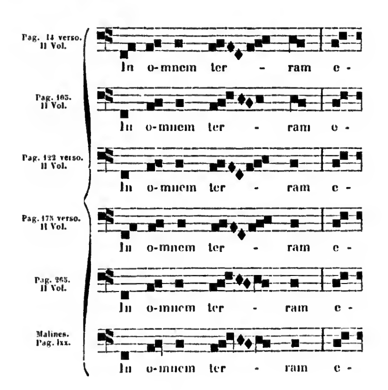


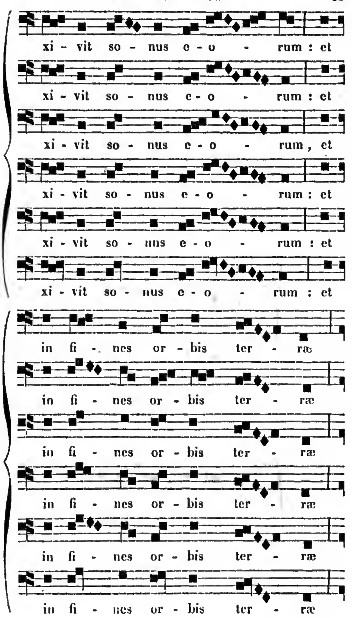


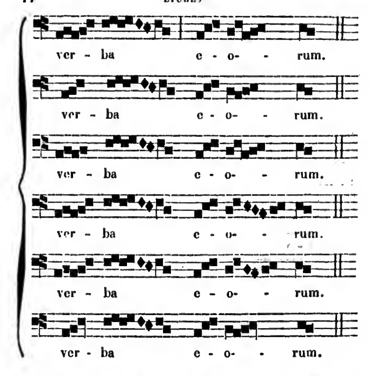
Après confrontation faite avec les manuscrits et avec l'édition de Venise, nous avons adopté : 1° pour le mot *Alleluia* et le neume qui suit, la version de la

page 168, 2° pour les mots *Dicite in gentibus*, celle de la page 275, 3° pour les mots *quia Dominus regnavit*, celle de la page 168 et enfin 4° pour les mots *a ligno*, celle de la page 61, comme leur étant les plus conformes pour le fond mélodique.

Voici enfin cinq versions différentes de l'offertoire *In omnem terram.*




xi - vit so - nus e - o - rum : et
xi - vit so - nus e - o - rum : et
xi - vit so - nus e - o - rum , et
xi - vit so - nus e - o - rum : et
xi - vit so - nus e - o - rum : et
xi - vit so - nus e - o - rum : et
in fi - nes or - bis ter - ræ
in fi - nes or - bis ter - ræ
in fi - nes or - bis ter - ræ
in fi - nes or - bis ter - ræ
in fi - nes or - bis ter - ræ
in fi - nes or - bis ter - ræ



Pour les mots *In omnem terram exivit sonus eorum*, nous avons adopté la version de la page 265 ; pour les mots *et in fines orbis terræ* nous avons pris celle de la page 122, et la phrase qui se trouve sur les mots *verba eorum* a été empruntée à celle de la page 105, parce que ces versions étaient plus conformes pour le fond mélodique à celle des manuscrits et de l'édition de Venise.

Trois choses résultent des trois tableaux que l'on vient de parcourir. La première, et c'est ce que nous voulions montrer surtout ici, c'est qu'il y avait bien certainement des corrections à faire dans une nouvelle édition du Graduel de 1614—1615. La seconde, c'est que la préparation de cette édition a demandé beaucoup plus d'études, beaucoup plus de travaux et

de recherches qu'on ne pourrait le croire. Enfin la troisième, c'est qu'on finirait par soupçonner que le Graduel de 1614—1615 n'a jamais été sérieusement examiné par ceux qui nous ont reproché dans le temps de l'avoir arbitrairement changé ou mutilé. En effet, si ces personnes s'étaient donné la peine de l'étudier à fond, par le moyen des tableaux comparatifs dont nous venons de donner un petit échantillon, elles auraient acquis la conviction qu'il était impossible de laisser paraître ce livre dans sa forme première, c'est-à-dire, d'y laisser subsister des dissemblances mélodiques qui l'empêchaient d'être conséquent avec lui-même; et bien loin d'y trouver à blâmer des changements que la simple logique commandait, elles auraient reconnu que ces changements devenaient nécessaires, dès que nous voulions donner une édition assez correcte et assez pure pour pouvoir répondre à ce qu'attendait de nous le goût exquis du haut Personnage qui nous avait confié cette tâche.

Passons maintenant à l'examen de l'Antiphonaire publié à Venise en 1579—1580, par Pierre Liechtenstein.

ANTIPHONAIRE.

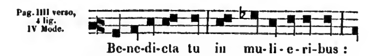
Nous allons suivre ici la marche que nous avons suivie pour le Graduel. Seulement il ne faudra pas parler d'accentuation ; car les extraits que nous allons bientôt mettre sous les yeux du lecteur, lui feront aisément remarquer que les règles de la bonne accentuation latine dans le chant y sont à chaque instant transgressées ; à cet égard l'édition vénitienne a reproduit les défauts des manuscrits. Inutile aussi de relever les fautes typographiques qui se rencontrent dans cette édition. Elles proviennent le plus souvent de ce qu'il a fallu deux tirages séparés, un pour les

portées en rouge, et un second pour les notes et le texte en noir; c'est ce qui fait que souvent les notes n'occupent pas exactement leur place sur la portée.

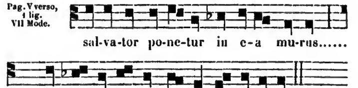
Nous nous en tiendrons donc à l'examen 1° de l'emploi du *b* au *si* sans nécessité, 2° de la relation de triton, 3° de celle de quinte mineure, et nous finirons 4° par la confrontation de quelques antiennes évidemment calquées sur un même chant dont on n'a pas exactement gardé le type.

§ I.

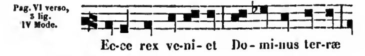
EMPLOI DU BÉMOL AU SI SANS NÉCESSITÉ.



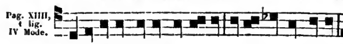
Antienne Ad Benedictus de la 5e férie après le 1er dim. de l'avent.



2e Antienne des laudes du 2e dim. de l'avent.



Ant. Ad Magn. de la 2e férie après le 2e dim. de l'avent.



Expectetur sicut pluvi - a e-lo-quium meum:
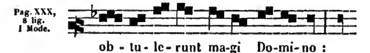
Ant. Ad Canticum du samedi après le 5ᵉ dim. de l'avent.

N. B. Cette faute revenant trop souvent dans cette mélodie typique, nous ne la citerons plus.



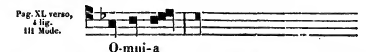
Sub thro-no De-i

5ᵉ ant. des laudes de la fête des saints Innocents.



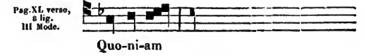
ob - tu - le - runt ma-gi Do-mi- no :

3ᵉ ant. des laudes du jour de l'épiphanie.



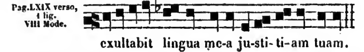
O-mni-a

Intonation de la 3ᵉ ant. des vêpres de la 5ᵉ férie pendant l'année.



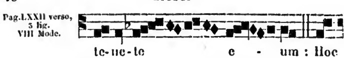
Quo-ni-am

Intonation de la 4ᵉ ant. des vêpres de la 5ᵉ férie pendant l'année.

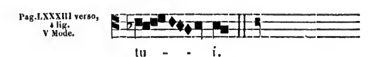


exultabit lingua me-a ju-sti- ti-am tuam.

1ʳᵉ ant. des laudes de la 4ᵉ férie de la semaine sainte.
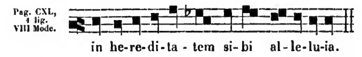


IVe ℟. des matines du jeudi saint.



Fin du ℣. du IIe ℟. des matines du samedi saint.



Intonation du IIIe ℟. des matines du samedi saint.



Ant. Ad Magn. du commun des apôtres au temps pascal.

Les remarques pour les débuts et les fins des pièces appartenant au VIIe et VIIIe mode, que nous avons faites plus haut à propos du Graduel, sont ici également applicables. Voyez pag. 22.

Quant à l'emploi du *b* au *si* sans nécessité dans la mélodie typique du IVe mode, nous avons cru inutile d'en citer plus de trois exemples. On comprend à peine, comment il se fait que cette faute se retrouve si souvent dans cette édition ; car elle pèche contre deux règles à la fois. D'abord l'emploi du *b* au seul *si* qui existe dans ces antiennes, leur fait perdre leur caractère de modalité; ensuite elles se trouvent par l'altération de cette note appartenir à l'échelle du XIIe mode que les anciens théoriciens appelaient *bâtarde*, c'est-à-dire, à l'échelle

de *fa* à *fa*, ayant la division arithmétique au *si* (1), échelle composée d'une quarte majeure et d'une quinte mineure. En effet ce *si b* représente ici le *fa*, et la quinte mineure *mi fa sol la si b* représente la quinte mineure *si ut re mi fa*, c'est-à-dire, la quinte constitutive du XIIe mode.

Pareillement les antiennes du IIIe mode qui ont le *b* au *si* sans nécessité se trouvent par cela à leur tour dans une échelle *bâtarde*, celle du XIe mode que les anciens théoriciens rejetaient également ; elle va de *si* à *si*, a sa division harmonique au *fa* (2) et est composée d'une quinte mineure et d'une quarte majeure.

Dans les pièces du Ier et V^e^ mode l'emploi du *b* au *si* sans nécessité ne conduit pas, il est vrai, à des échelles *bâtardes;* mais ces pièces n'en perdent pas moins leur caractère de modalité ; elles ont cessé d'appartenir au Ier mode ou au Ve, et se trouvent dans les échelles du IXe mode ou du XIIIe.

Nous pourrions encore citer un très-grand nombre de phrases mélodiques appartenant à divers modes où l'emploi du *b* au *si* ne se trouve nullement justifié, mais nous croyons en avoir dit assez sur ce sujet.
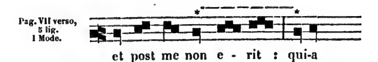
(1) Une octave est divisée arithmétiquement lorsque la quarte s'y trouve en bas et la quinte au dessus.

(2) Une octave est divisée harmoniquement lorsque la quinte s'y trouve en bas et la quarte en haut.
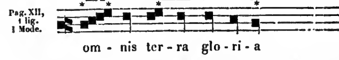
§ II.

DE LA RELATION DE TRITON.

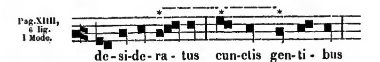
Voici quelques passages où l'Antiphonaire de Venise n'a pas évité la relation de triton, relation prohibée dans les chants diatoniques, comme nous avons dit plus haut.



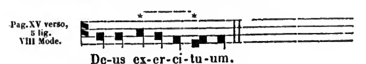
Ant. Ad Magnif. du samedi après le 2e dim. de l'avent.



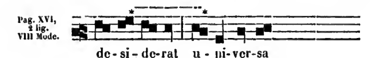
Ant. Ad Benedict. de la 2e férie après le 3e dim. de l'avent.

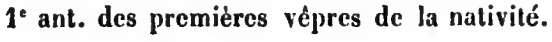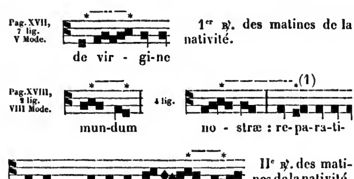


2e ant. des laudes du 4e dim. de l'avent.



5e ant. des vigiles de la nativité.




1e ant. des premières vêpres de la nativité.
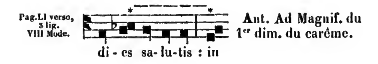


1er ℟. des matines de la nativité.

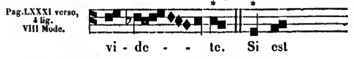
IIe ℟. des matines de la nativité.
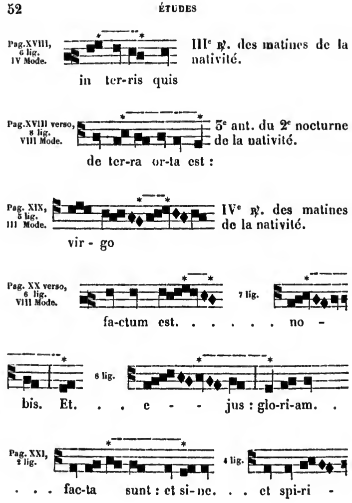
---

(1) Des fautes semblables à celle-ci se rencontrent également en très-grand nombre. Faut-il en conclure que la relation de triton n'était pas censée avoir lieu entre *si* et *fa*, lorsque le *si* se trouvait à la fin d'une phrase mélodique, et le *fa* dans le commencement d'une autre phrase? Nous ne le pensons pas; car le contraire se remarque à plusieurs endroits du livre où le *b* a été mis au *si* afin d'éviter cette relation. Nous ne citerons que les deux exemples suivants :



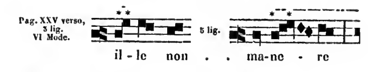
Ant. Ad Magnif. du 1er dim. du carême.

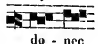


IXe ℟. des matines du vendredi saint.



Les six derniers exemples appartiennent au VIIIe ℟. des matines de la nativité.



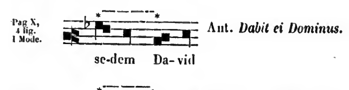


Ant. Ad Magnif. de la fête de saint Jean.

§ III.

DE LA RELATION DE QUINTE MINEURE.

A ce point de vue l'Antiphonaire de Venise est beaucoup plus défectueux que le Graduel édité par ordre de Paul V. Nous ne donnerons ici que les exemples de cet intervalle, que l'on rencontre dans l'Antiphonaire en s'arrêtant à la 3e férie après le 2e dimanche du carême, et remarquons bien que cette partie du livre n'est pas d'une aussi grande étendue qu'on pourrait se le figurer; car on n'y trouve jamais l'office de matines, si ce n'est le jour de la nativité. Malgré cela il nous semblait que nous en avions déjà plus qu'assez pour démontrer notre thèse.



Ant. *Dabit ei Dominus.*

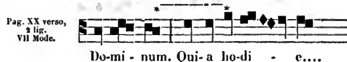
Pag. XIII,
2 lig.
VII Mode.

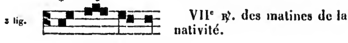
ti-me-re ac-ci-pe-re

Ant. *Joseph fili David.*
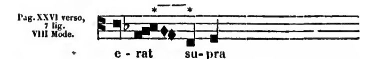


Vᵉ ℟. des matines de la nativité.



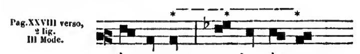


VIIᵉ ℟. des matines de la nativité.

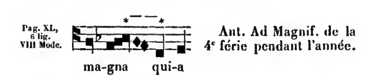
... de Vir - gi - ne



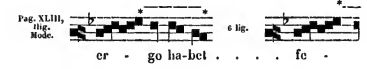
Ant. de la commémoraison de saint Thomas aux 2ᵉˢ vêpres de la fête des saints Innocents.

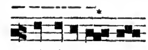


2ᵉ ant. des laudes de la circoncision.
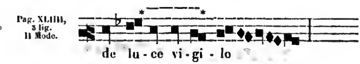


Ant. Ad Magnif. de la 4ᵉ férie pendant l'année.
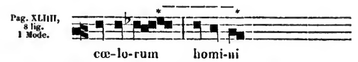




cit i-ni-mi - cus

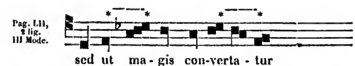
Ant. Ad Benedictus du 5e dim. après l'épiphanie.



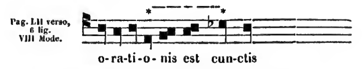
3e ant. des laudes du dim. de la septuagésime.
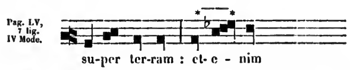


Ant. Ad Benedictus du dim. de la septuagésime.



Ant. à primes de la 2e férie après le 1er dim. du carême.



Ant. Ad Magnif. de la 3e férie après le 1er dim. du carême.



Ant. Ad Magnif. de la 3e férie après le 2e dim. du carême.

§ IV.

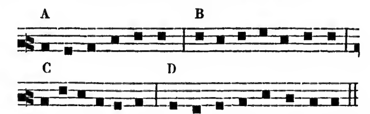
CONFRONTATION DE QUELQUES ANTIENNES CALQUÉES SUR UN MÊME CHANT DONT ON N'A PAS EXACTEMENT GARDÉ LE TYPE.

Celui qui examine avec un peu d'attention un Antiphonaire quelconque, se convaincra bientôt que dans les différents modes du chant ecclésiastique, il y a des mélodies d'antiennes qui servent à plusieurs textes, c'est-à-dire, qu'il y a des chants typiques auxquels on a adapté les paroles de diverses antiennes. Certes, artistiquement parlant, ce n'est pas un défaut que d'exprimer par une même mélodie des paroles qui éveillent dans l'âme des sentiments du même genre. Seulement, lorsqu'on prend un chant pour type, il faut qu'il reste le même dans ses cadences principales et dans ses cadences secondaires ; il faut en outre que les différents membres de la phrase littéraire correspondent aux différents membres de la phrase musicale. Dans l'Antiphonaire les antiennes du IVe mode sont celles qui reproduisent le plus souvent le même chant. Commençons donc par étudier ce type dans l'Antiphonaire de Venise; voyons ce qu'il est devenu dans les différentes applications qu'on en a faites, et examinons si on a toujours observé les conditions requises pour qu'une opération de ce genre satisfasse la raison et le goût.

En comparant entre elles les nombreuses versions de cette mélodie typique du IVe mode, il nous fut facile d'y remarquer d'abord des différences quant aux cadences, puis des ajoutes de certaines notes étrangères au type, enfin de ces irrégularités qui consistent en ce que les membres de la phrase littéraire ne correspondent pas aux membres de la phrase musicale, c'est-à-dire des enjambements de telle partie des paroles

dans telle autre partie non correspondante de la mélodie.

Avant tout, il s'agit ici de bien démêler le véritable type du chant d'avec toutes les altérations qu'il a subies en différents endroits. Nous avons à cet effet comparé toutes ces antiennes du IVe mode entre elles, et nous les avons confrontées avec celles qui se trouvent dans les manuscrits et dans les autres éditions que nous avons pu étudier. Le résultat de cette recherche soumis enfin au contrôle des lois de la tonalité ecclésiastique, nous a conduits à considérer comme type complet de cette belle mélodie, abstraction faite du texte et de la répétition de certaines notes, le chant suivant :



Ce chant est composé de quatre membres ayant deux cadences principales, la première se produisant sur le *la*, à la fin du deuxième membre B (milieu de l'antienne), et la seconde sur la note finale du chant *mi*. La fin de l'intonation A sur *la* et la dernière note *mi* du membre C, forment deux cadences accessoires ou secondaires.

Pour que cette mélodie s'emploie donc sans retranchement ou sans ajoute, elle demande avant tout que le sens du texte auquel elle doit servir, permette de diviser ce texte en quatre parties à peu près égales, tout à fait comme l'air d'une chanson de quatre vers demande absolument quatre vers pour toutes les paroles qu'on voudra y appliquer, et ne saurait se chanter sur une strophe de six vers, à moins d'y ajouter deux membres mélodiques. Ensuite les quatre membres du texte devront exactement correspondre aux quatre mem-

bres de la mélodie, sans enjambement de l'un dans l'autre. Seulement, comme il peut y avoir plus ou moins de mots dans chaque membre, il sera permis de répéter certaines notes si le texte est trop long, et d'en lier plusieurs entr'elles sur une même syllabe si le texte est trop court, bien entendu qu'on consulte à cet égard ce que demande la bonne accentuation pour la bonne distribution des notes. Ce qui précède suppose donc qu'au moins toutes les notes du type de chaque membre restent dans l'antienne ainsi arrangée. Seulement un usage universel et très-ancien a permis de retrancher une ou plusieurs des trois premières notes du membre A, lorsque le texte s'en accommode; la même chose a lieu pour le membre B dans des circonstances analogues. Une analyse détaillée de ce morceau, mais qui nous mènerait trop loin ici, montre qu'il y a des raisons intrinsèques pour justifier cet usage.

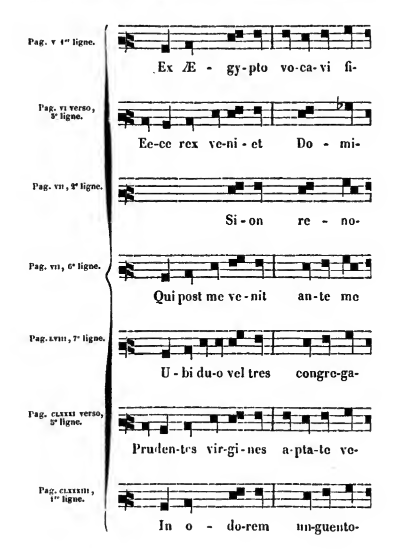
On s'expliquera donc comment on trouve dans tous les manuscrits que nous avons étudiés et dans l'édition de Venise, des exemples de la suppression de quelques-unes des notes dont nous venons de parler, selon l'occurrence des différents cas.

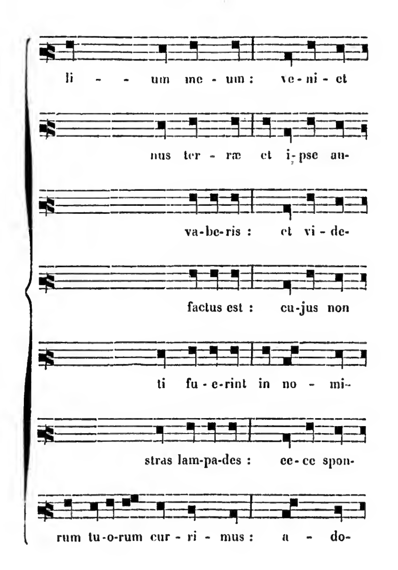
Voici maintenant en quoi l'on n'a pas toujours suivi dans l'Antiphonaire de Venise, la marche que nous venons de tracer. Dans la majeure partie des pièces de ce type on a altéré la fin du membre C et le commencement du membre D, en liant le *ré* initial de ce dernier membre au *mi* final du membre C; de sorte que le membre C devient

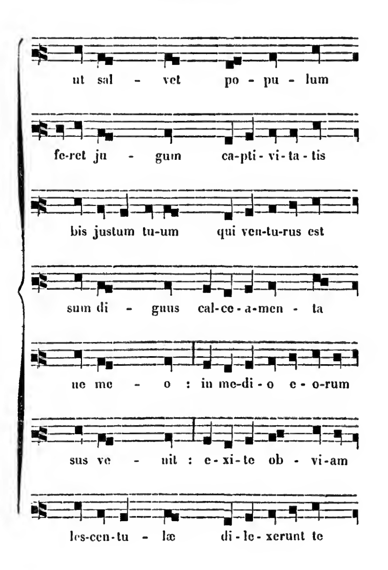


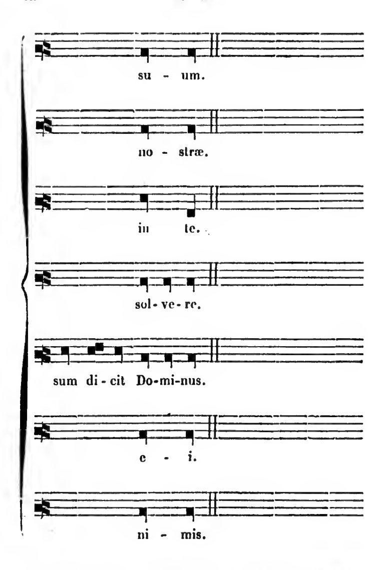
Malgré le grand nombre d'antiennes où l'on trouvait cette division, nous n'avons pu aucunement nous résoudre à l'accepter; parce que le *ré*, qui n'est pas une des bonnes notes du IV[e] mode, n'était guère susceptible de servir de point de repos intermédiaire.

Mais pour que le lecteur saisisse mieux la manière dont l'Antiphonaire de Venise donne ce chant du IVe mode appliqué à différents textes, voici un tableau où nous avons rassemblé sept antiennes appartenant à ce type :




li - - um me - um : ve - ni - et
nus ter - ræ et i- pse au-
va-be-ris : et vi - de-
factus est : cu-jus non
ti fu - e-rint in no - mi-
stras lam-pa-des : ec- ce spon-
rum tu-o-rum cur - ri - mus : a - do-


ut sal - vet po - pu - lum
fe-ret ju - gum ca-pti - vi - ta - tis
bis justum tu-um qui ven-tu-rus est
sum di - gnus cal-ce - a-men - ta
ne me - o : in me-di - o e - o-rum
sus ve - nit : e - xi - te ob - vi-am
les-cen-tu - læ di - le - xerunt te



L'inspection de ce tableau en dira plus que de longues explications où l'on n'a pas la chose sous les yeux. Qu'on nous permette cependant de présenter encore sur cette

pièce les remarques suivantes : peut-être quelques-unes d'entre elles pourront mettre nos lecteurs sur la voie d'études semblables; il y en a aussi parmi elles qui feront connaître comment d'autres documents que l'Antiphonaire de Venise ont adapté cette mélodie aux sept textes du tableau.

La première antienne *Ex Ægypto* débute par lo *ré* pour les motifs que nous avons expliqués plus haut. Sur la 2e syllabe du mot *filium* nous avons trouvé dans plusieurs manuscrits un *sol* au lieu de *la*. Sur la 2e syllabe du mot *salvet* nous avons également trouvé la petite cadence sur le *mi* au lieu do la cadence irrégulière sur le *ré*, et sur la 1re syllabe du mot *populum* on y trouve les notes *ré ut ré*, ce qui rend la finale du membre C et le début du membre D conforme à son type.

La deuxième antienne *Ecce rex* a perdu son caractère de modalité par l'emploi, sans nécessité, du *b* au *si* dans le 2e membre mélodique. Dans plusieurs manuscrits nous avons trouvé sur le mot *et* un *mi* au lieu du *la*, et sur le mot *captivitatis* nous avons trouvé *ré ut ré mi sol* au lieu de *ut ré mi mi sol*.

La troisième antienne *Sion* débute dans son premier et deuxième membre, qui sont ponr ainsi dire réunis, par le *sol*, à cause des motifs donnés plus haut. Sur la deuxième syllabe du mot *tuum* cette antienne a sa petite cadence sur le *ré* au lieu de l'avoir sur le *mi*. Sur la troisième syllabe du mot *venturus* le *fa* est évidemment une note de passage ou plutôt une faute typographique qui mêle une note étrangère à la mélodie typique ; et quant aux deux dernières notes finales *sol ut* sur les mots *in te*, au lieu de *mi mi*, ce sont évidemment des fautes typographiques.

La quatrième antienne *Qui post me* s'écarte dans son premier membre de la mélodie typique, en mettant sur la première syllabe du mot *venit*, *la si*, au lieu de *sol la*. Le reste de cette antienne est bien quant à la mélodie.

La cinquième antienne *Ubi duo* s'écarte également dans son premier membre de la mélodie typique, en

donnant sur le mot *vel*, *sol si* au lieu de *sol la*; ensuite le milieu du texte qui correspond dans presque toutes ces antiennes si nombreuses à la fin du deuxième membre mélodique finissant par le *la*, fait ici un enjambement; et le mot *meo*, milieu du texte de cette antienne, vient faire sa cadence sur le *mi*, dernière note du troisième membre. Cette irrégularité explique suffisamment pourquoi le quatrième membre s'éloigne tant de son type. Du moment que l'on veut conserver cette mélodie typique p.ur l'antienne *Ubi duo*, voici, croyons-nous, comment le texte doit être divisé en quatre parties, afin que ces quatre parties du texte puissent s'appliquer aux quatre membres mélodiques :

Ubi duo vel tres congregati fuerint
in nomine meo :
in medio eorum sum,
dicit Dominus.
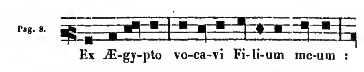
Soit dit ici en passant, voilà un de ces textes qui ne s'appliquent pas facilement à la mélodie du IV[e] mode; et cela parce qu'une de ses quatre parties dépassera toujours assez notablement les trois autres en longueur, quoiqu'on fasse. Voir plus haut pag. 57.

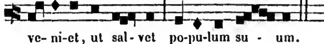
La sixième antienne *Prudentes virgines* est conforme à son type mélodiquement parlant; seulement sur la première syllabe du mot *obviam* dans le quatrième membre, il y a une note de passage (*fa*) étrangère au type.

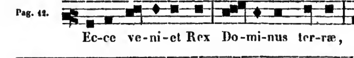
La septième antienne *In odorem* s'écarte de la mélodie typique dans le deuxième membre 1° par les notes *la sol la la si*, qui se trouvent sur la dernière syllabe du mot *unguentorum* et sur le mot *tuorum*, et 2° en ce que sur les deux dernières syllabes du mot *currimus* les deux *la* ont été remplacés par les notes *fa mi*. Dans plusieurs manuscrits nous avons trouvé un *sol* au lieu du *fa* sur la deuxième syllabe du mot *adolescentulæ*. Sur le mot *dilexerunt* nous avons également trouvé *ut ré mi*

mi au lieu de *ut ré mi fa*. Enfin dans cette antienne de l'édition de Venise, le troisième membre mélodique au lieu de se terminer sur le *mi*, finit sur le *ré*.

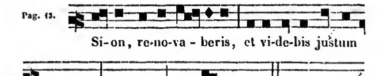
On a pu voir par ce qui précède que l'idée d'une pièce typique servant à plusieurs textes, n'a pas toujours été exactement réalisée dans l'Antiphonaire que nous examinons. Nous allons donner maintenant les mêmes sept antiennes telles qu'elles se trouvent dans le Vespéral édité à Malines, et nous prions le lecteur de juger par lui-même si nous avons été plus heureux.

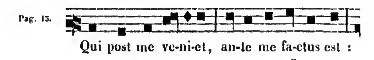






et i-pse au-fe-ret ju-gum ca-pti-vi-ta-tis nostræ.





6.



cu-jus non sum di-gnus cal-ce-a-men-ta sol-ve-re.

(1)

Pag. 132.

U-bi du-o, vel tres congrega-ti fu-e-rint

in no-mi-ne me-o, in me-di-o e-o-rum sum,

di-cit Do - mi-nus.

Pag. CXX.

Pru-den-tes Vir-gi-nes, a-pta-te vestras lam-

pa-des : ec-ce Sponsus ve - nit, ex-i - te ob-viam e-i.

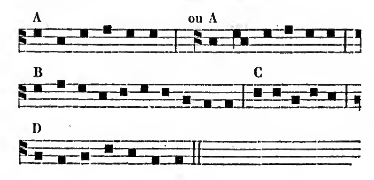
Pag. CXXI.

In o-do-rem unguento-rum tu-o-rum cur-

rimus, a-do-le-scen - tu-læ di-le-xerunt te ni-mis.

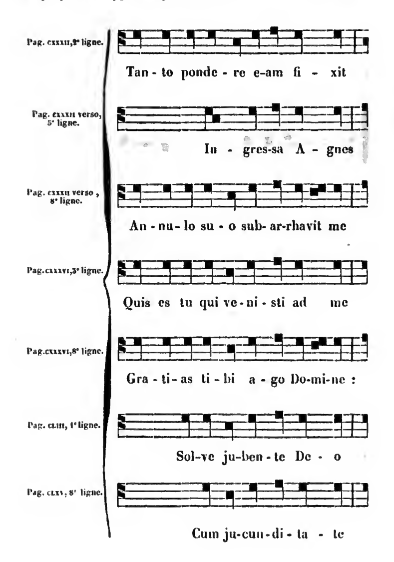
(1) L'Antiphonaire de Venise contient plusieurs antiennes où, lorsqu'on a voulu conserver intacte une phrase typique, la même note se trouve répétée plusieurs fois; entre autres l'antienne *Factus est repente de cœlo* du premier nocturne de la fête de la pentecôte pag. XCVIII verso, 4ᵉ ligne, commence par dix *ut*. D'ailleurs comme on l'a vu plus haut, l'antienne *Ubi duo* est un des textes les moins propres à ce type; mais puisque tous les manuscrits et tous les imprimés l'y ont appliquée, nous n'avons pas cru devoir lui donner une autre mélodie.

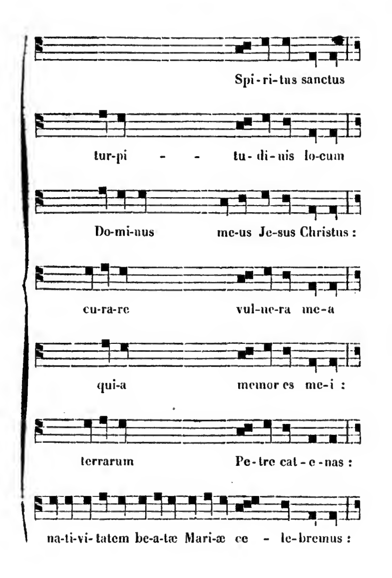
Après la mélodie typique des antiennes du IVe mode, les chants liturgiques en présentent une autre également remarquable comme servant à plusieurs textes d'antiennes. C'est celle qui s'emploie le plus fréquemment parmi les types du VIIe mode, dont elle est le morceau le plus caractéristique. Nous l'avons fait passer par les mêmes épreuves auxquelles nous avions soumis l'antienne typique du IVe mode, et elle nous a donné comme type complet le chant suivant :

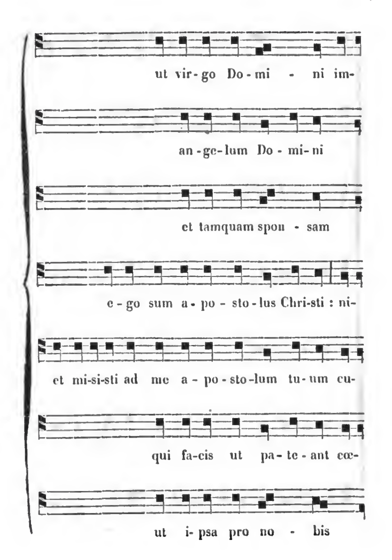


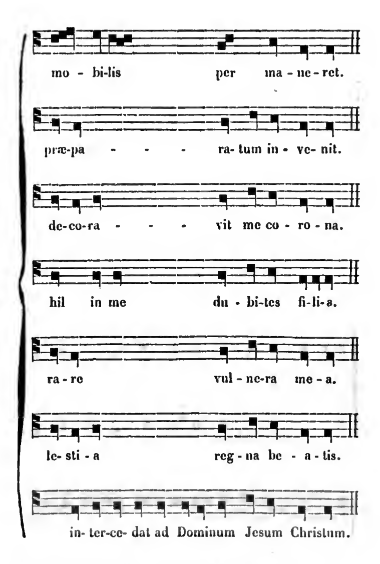
Cette mélodie se compose donc aussi de quatre membres ayant deux cadences principales : la première sur le *sol* à la fin du membre B, milieu de l'antienne, et la seconde à sa note finale. Les deux cadences accessoires ou secondaires se produisent à la fin de l'intonation A sur la note *ré* et sur le *si*, dernière note du membre C. Partant elle va être soumise en tout aux conditions de légitime application, posées plus haut pour le type complet du IVe mode. Là cependant nous avons trouvé une licence consacrée par l'usage universel, et justifiable, avons-nous ajouté, par des raisons intrinsèques. Il en est de même ici pour les mêmes motifs. On peut retrancher une ou plusieurs notes du membre B, lorsque les paroles le demandent, mais les cas où l'on a fait usage de cette licence sont rares.

Pour donner une idée de la manière dont s'y est pris l'éditeur de Venise, nous allons, comme plus haut, mettre en regard sept textes d'antiennes du VII[e] mode, appliqués au type en question :




Spi-ri-tus sanctus
tur-pi - - tu-di-nis lo-cum
Do-mi-nus me-us Je-sus Christus :
cu-ra-re vul-ne-ra me-a
qui-a memor es me-i :
terrarum Pe-tre cat-e-nas :
na-ti-vi-tatem be-a-tæ Mari-æ ce - le-bremus :


ut vir-go Do-mi - ni im-
an-ge-lum Do-mi-ni
et tamquam spon - sam
e-go sum a-po-sto-lus Chri-sti : ni-
et mi-si-sti ad me a-po-sto-lum tu-um cu-
qui fa-cis ut pa-te-ant cœ-
ut i-psa pro no - bis

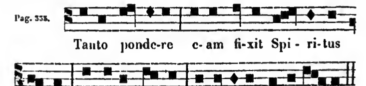


On remarquera qu'ici cet Antiphonaire donne six fois de la même manière les quatre dernières notes

du membre B, *ré ut sol sol.* On se demandera, quel peut avoir été le motif qui nous a engagés à repousser dans notre type cette version presque constamment employée dans le livre qui nous a servi de base. Mais qu'on veuille bien se rappeler ce que nous avons dit plus haut page 57; nous avons été chercher le véritable type complet, non pas uniquement dans l'édition de Venise, mais nous avons confronté cette édition avec les manuscrits et avec d'autres éditions, et cela sous le contrôle des règles du chant diatonique. Rien d'étonnant par conséquent, si nous semblons ici être en opposition avec le livre que nous regardons cependant comme le moins imparfait; cette opposition prouve seulement que nous n'avons pas été tellement entichés de la valeur du document qui nous a servi de guide, que nous n'ayons préféré avec bonheur ce que nous pouvions trouver de mieux ailleurs.

Les remarques dont nous avons fait suivre le tableau des antiennes typiques du IVe mode, telles que l'édition de Liechtenstein les donne, aura mis le lecteur sur la voie pour soumettre le tableau que nous venons de donner, au même examen. On y trouvera d'abord des enjambements d'un membre de phrase du texte, dans un membre non correspondant de la mélodie, ensuite bien des notes étrangères au type, enfin des déviations qui ne sont que de pures fautes d'imprimerie.

Faisons suivre maintenant la manière dont nous avons donné ces mêmes pièces dans le Vespéral édité à Malines.



sanctus, ut virgo Christi immo-bi-lis permanc - ret.

Pag. 346.

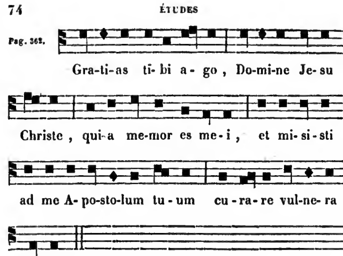
In-gres-sa A-gnes tur-pi-tu-di-nis lo-cum, An-ge-lum Do-mi-ni præ-pa-ra-tum in-ve-nit.
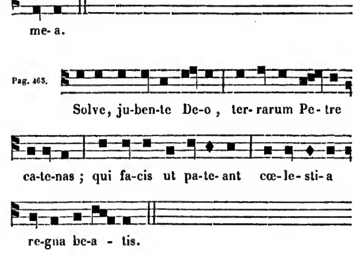
Pag. 346.

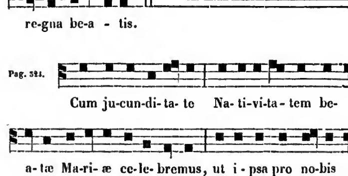
Annulo su-o sub-ar-rha-vit me Domi-nus me-us Je-sus Christus, et tam-quam sponsam de-co-ravit me co-ro-na.

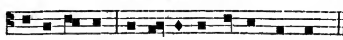
Pag. 361.

Quis es tu, qui ve-ni-sti ad me, cu-ra-re vulne-ra me-a ? E-go sum A-po-sto-lus Christi : ni-hil in me du-bi-tas, fi-li-a.

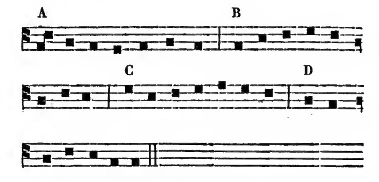

Pag. 362.
Gra-ti-as ti-bi a-go, Do-mi-ne Je-su
Christe, qui-a me-mor es me-i, et mi-si-sti
ad me A-po-sto-lum tu-um cu-ra-re vul-ne-ra
me-a.


Pag. 403.
Solve, ju-ben-te De-o, ter-rarum Pe-tre
ca-te-nas; qui fa-cis ut pa-te-ant cœ-le-sti-a
re-gna be-a - tis.


Pag. 321.
Cum ju-cun-di-ta-te Na-ti-vi-ta-tem be-
a-tæ Ma-ri-æ ce-le-bremus, ut i-psa pro no-bis

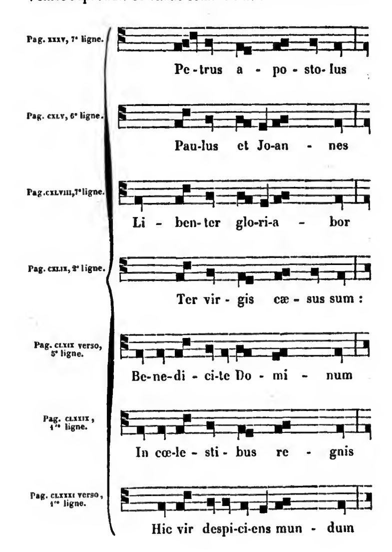


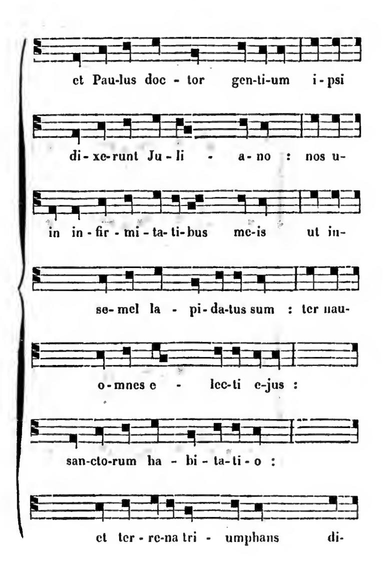
Nous allons terminer ce paragraphe en comparant encore quelques antiennes d'un chant typique du VIII[e] mode. Des études analogues à celles que nous avons entreprises pour tous les types, nous l'ont fait considérer comme calqué sur la forme complète que voici :

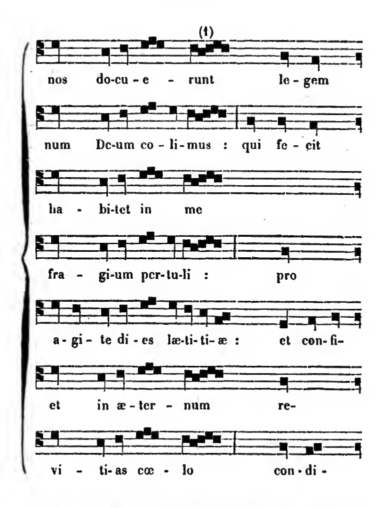


Cette mélodie typique est composée de quatre membres dont les cadences principales ont lieu sur le *si* à la fin du membre B et sur le *sol*, note finale de l'antienne. Les deux cadences intermédiaires se produisent, la première à la fin de l'intonation A sur la note *sol* et la deuxième à la fin du membre C sur la note *ut*. Inutile de répéter une troisième fois quelles sont les conditions générales légitimes, sous lesquelles doit avoir lieu l'application de ce chant complet à différentes paroles. Un point particulier à cette mélodie, c'est qu'on peut supprimer, comme dans les autres mélodies typiques, certaines notes initiales, lorsqu'il y a trop peu de texte. C'est encore là un de ces usages qu'on retrouve dans tous les documents et qui a pour lui de sérieux motifs.

Dans les sept antiennes suivantes l'Antiphonaire de Venise reproduit ce chant comme suit :




et Pau-lus doc - tor gen-ti-um i-psi
di-xe-runt Ju-li - a-no : nos u-
in in-fir-mi-ta-ti-bus me-is ut in-
se-mel la - pi-da-tus sum : ter nau-
o-mnes e - lec-ti e-jus :
san-cto-rum ha - bi - ta-ti-o :
et ter-re-na tri - umphans di-



(1) Ce groupe de cinq notes n'est évidemment qu'un ornement du chant sur la note *ut*. On le trouve toujours sur la dernière syllabe du troisième membre, où il produit presque partout une faute énorme contre l'accent tonique. On remarquera dans le tableau le fâcheux effet qu'il doit faire sur certaines syllabes, par exemple *mus*, *li*, *num*, etc. Ces motifs ont été assez puissants pour nous décider à ne conserver de ce groupe que la note fondamentale, c'est-à-dire l'*ut*.

(1)

tu - am Do - mi - ne.

(1) Relation de triton entre *si* et *fa*.

cœ-lum et ter - ram.

vir - tus Chri - sti.

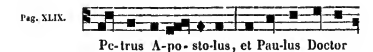
Chri - sti no - mi - ne.
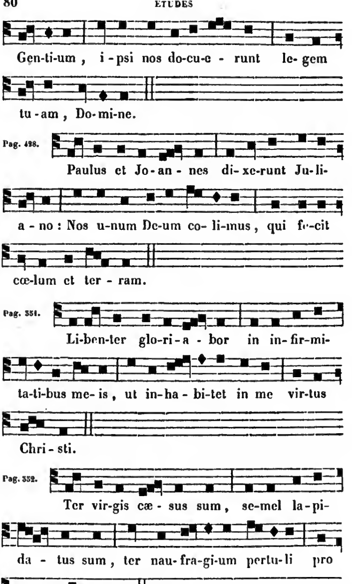
te - mi-ni il - li.

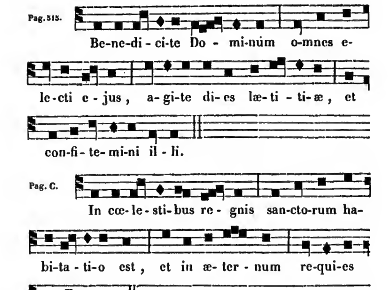
qui - es e - o - rum.

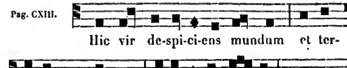
dit o - re ma - nu.

Voici comme on trouvera ces antiennes dans l'édition de Malines.




Gen-ti-um , i-psi nos do-cu-e - runt le-gem
tu-am , Do-mi-ne.
Pag. 428.
Paulus et Jo-an - nes di-xe-runt Ju-li-
a - no : Nos u-num De-um co- li-mus , qui fe-cit
cœ-lum et ter - ram.
Pag. 351.
Li-ben-ter glo-ri-a - bor in in-fir-mi-
ta-ti-bus me- is , ut in-ha - bi-tet in me vir-tus
Chri - sti.
Pag. 352.
Ter vir-gis cæ - sus sum, se-mel la-pi-
da - tus sum, ter nau-fra-gi-um pertu-li pro
Christi no-mi-ne.





re-na tri-umphans, di-vi-ti-as cœ-lo con-didit

o-re, ma-nu.

C'est par des confrontations et des études de ce genre, c'est en descendant jusque dans les moindres détails, et cela pour tous les chants, n'importe de quelle espèce, que nous nous sommes rendu compte de la valeur de chacune des pièces de l'Antiphonaire de Liechtenstein.

On peut juger par-là si notre travail a été chose sérieuse, ou si nous y sommes allés à la légère, comme on l'a prétendu quelquefois, ou bien encore si c'est l'arbitraire ou le goût individuel qui a présidé à nos opérations, comme d'autres le croient; ou plutôt si ce n'est pas en reproduisant aveuglément un document quelconque, fût-il le moins mauvais de tous, que l'on sanctionne cet arbitraire, puisqu'en agissant ainsi on se condamne d'avance à adopter avec un égal respect des versions dont l'une contredit l'autre, entre lesquelles il n'y a pas de suite logique, et qui loin d'être l'expression du goût universel, ne trahissent bien souvent que l'absence de discernement et de tout goût quelconque. Et qu'on ne croie pas ce jugement trop sévère. Il est en effet bien constaté maintenant, ne fût-ce que par les quelques extraits que l'on vient de voir, que l'édition de Venise aussi, comme presque toutes les éditions de cette époque, a absolument négligé de tenir compte des règles de l'accentuation latine. En cela on se laissait aller aux errements des manuscrits. Il en est de même pour tout ce qui tient aux lois les plus essentielles de la tonalité. Relation de triton, relation de quinte-mineure, signes accidentels sans nécessité, confusion des échelles modales, tout cela se rencontre dans le livre dont il s'agit. Et cependant le maintien de la tonalité propre aux chants diatoniques est une condition indispensable à la restauration des livres choraux, condition vitale, condition suprême, dit M. Vitet, et qui doit ici dominer tout. « Autant nous avons insisté tout à l'heure, » dit-il, pour dégager la mélodie de ses superfétations, » de ses parties mortes et desséchées, autant nous demandons qu'on ménage et qu'on maintienne ce qui » reste de vivant dans la tonalité. C'est un double moyen » d'atteindre le même but, c'est-à-dire, la restauration » pratique, la seule restauration possible de ce plain-» chant qui périra, et plus tôt qu'on ne pense, si, à » force de compromis et de laisser-aller, il continue » à se confondre, à s'absorber dans la musique. Pour

» vivre, il faut qu'il se redresse, qu'il accuse nettement
» les traits qui le distinguent et le singularisent, c'est à
» savoir son fond mélodique d'une part, et de l'autre ses
» particularités tonales. S'il arrive que nos oreilles soient
» de temps en temps étonnées et même un peu effarou-
» chées, ne vous en plaignez pas; ces effets insolites,
» cette étrangeté, c'est justement ce qu'il faut conserver.
» Il est bon que la messe soit autrement chantée que
» l'opéra. Nous ne parlons ici qu'au nom du goût et des
» convenances de l'art, ce qui n'exclut pas la piété, car
» la piété dans cette question ne peut rester indifférente.
» Quand les temps ne sont plus où la musique religieuse
» suffit à tout et fait office de musique populaire, il faut
» qu'il y ait deux musiques, et par deux musiques nous
» entendons non pas seulement d'autres airs et d'autres
» paroles, mais deux tonalités (1). »

CONCLUSION.

Nous croyons avoir bien établi par tout ce qui précède, d'abord qu'une correction sérieuse des livres de plain-chant s'opposait à ce que l'on travaillât sur des éditions belges ou françaises sans tenir compte des éditions qui ont paru ailleurs, mais surtout à Rome depuis 1614; ensuite que ce qu'il y avait de mieux à prendre pour base d'un travail de correction, c'est le Graduel édité par ordre de Paul V en 1614-1615, et l'Antiphonaire imprimé à Venise chez Liechtenstein; enfin que ces deux bases elles-mêmes avaient besoin d'être consolidées et renforcées par une révision soigneusement faite d'après les règles propres au chant diatonique et à la bonne accentuation latine.

Que conclure de tout cela? La première conclusion qu'il nous semble permis d'en déduire, c'est que nous

(1) Journal des Savants. Année 1854. Page 351.

croyons avoir suivi une marche rationnelle. Il n'y avait qu'à prendre le parti que nous avons pris, ou bien à renoncer à toute tentative fructueuse d'une correction quelconque. L'alternative est inévitable, il faut ou bien se résigner à souffrir dans le temple de Dieu le chant mauvais qui y régnait jusqu'ici, ou bien, au lieu de cette inertie désespérante, prendre franchement la résolution de mettre la main à l'œuvre; et alors, si l'on veut produire quelque chose de possible, si l'on veut nous offrir un chant tout à la fois correct et en rapport avec nos moyens d'exécution d'aujourd'hui, il faudra, de gré ou de force, finir par suivre le chemin que nous avons parcouru. Car, pour ce qui regarde cet autre expédient que quelques savants proposent, qu'on a même essayé de réaliser et qui consiste à reproduire intégralement tel ou tel manuscrit, c'est-à-dire, comme le dit M. Vitet, à reculer pas à pas jusqu'aux plus anciens manuscrits lisibles, à tout restituer, à tout remettre à sa place, et à composer un texte, sinon conforme absolument aux versions primitives, du moins s'en rapprochant beaucoup plus que nos textes modernes (1); c'est là un moyen dont l'emploi est devenu impossible aujourd'hui. Car outre les énormités contre les lois du chant et celles de la prononciation latine dont fourmillent les manuscrits, il faudrait nécessairement que pour certaines pièces le chant fût exécuté, comme au moyen âge, non par le chœur, mais par un seul homme, par le préchantre ou le sous-chantre des temps primitifs, qui étaient ordinairement des virtuoses que les ornements et les fioritures de tout genre ne gênaient en aucune manière, mais qui libres dans leurs mouvements se permettaient souvent les évolutions les plus rapides, et n'obéissaient quelquefois qu'à l'inspiration du moment. Il faudrait, comme le dit encore très-spirituellement M. Vitet, « faire remonter le préchantre » dans son ambon, le sous-chantre dans le sien, leur » rendre leurs fonctions et leur suprématie, puis les

(1) Journal des Savants. Année 1854. Page 340.

» initier par une sorte de révélation aux mystères de
» l'ancien rhythme, et à tous ces secrets de broderie et
» d'accentuation depuis si longtemps oubliés (1). »

Une autre conclusion que nous tirons de ce qu'on a vu dans cet opuscule, c'est que, s'il y a actuellement une édition du Graduel ou du Vespéral en conformité avec les vrais principes de la tonalité diatonique, avec les lois de l'accent latin et avec les exigences des paroles dûment appliquées à la mélodie, elle ne saurait beaucoup différer de celle que nous avons été appelés à soigner. Et pour ne citer que les points capitaux en ce qui regarde la tonalité, on a pu remarquer avec combien de soin nous avons éliminé les signes accidentels lorsqu'ils se présentaient sans nécessité ; et toujours avant de les supprimer, nous avons eu soin de consulter les manuscrits, pour voir si le *b* au *si* n'avait pas été appelé à l'endroit où il se trouvait, par le voisinage du *fa*, dans le but d'éviter une relation de triton. Car nous soupçonnions quelquefois, et pour motif, que le *fa* qui anciennement précédait ou suivait le *si b*, avait pu être supprimé avec d'autres notes ; dans des cas semblables nous avons ou remis le *fa*, ou supprimé le *b*, suivant que l'étude des manuscrits nous montrait le besoin de l'un ou de l'autre de ces deux expédients. Nous avons également évité les relations prohibées de triton et de quinte-mineure ; et sans prétendre à une perfection qui n'est pas de ce monde, nous croyons n'être pas restés trop au-dessous de ce que doit être le plain-chant suivant les règles des théoriciens du moyen âge. C'est spécialement l'édition de Paul V qui nous a aidés lorsqu'il s'agissait d'éviter les relations de quinte-mineure ; car quoique ce Graduel en contienne encore quelques-unes échappées pour ainsi dire au réviseur, on en chercherait vainement, comme nous l'avons déjà dit plus haut, dans plusieurs pièces de divers modes.

(1) Ibid.

Enfin, si en fait de chant liturgique, comme dans la liturgie en général, c'est Rome qui est le centre d'où doit partir toute impulsion de nature à produire un mouvement vraiment catholique, nous croyons qu'ici encore les livres de chant édités à Malines ont une supériorité incontestable. Nous avons pris pour base principale de nos travaux les éditions qu'à Rome on regarde comme les meilleures. Et nous ne parlons pas ici d'une vogue passagère acquise à force de réclames près d'un public peu entendu dans la matière; mais de l'appréciation consciencieuse et désintéressée d'hommes compétents, parmi lesquels il y en a qui ont consacré la plus grande partie de leur vie à l'étude approfondie des chants diatoniques, et dont le nom seul fait autorité. Tel était entre autres l'illustre abbé Baini. Dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina* il parle avec les plus grands éloges des livres que nous avons pris pour guides. Un autre savant qui a longtemps résidé à Rome, M. Adrien de la Fage, en porte le même jugement dans son ouvrage *De la reproduction des livres de plain-chant Romain*. De plus, l'un de nous, d'après les vœux de son Eminence Mgr le Cardinal-Archevêque de Malines s'est rendu dans la ville éternelle, pour s'y entourer de tout ce qu'elle offre de ressources en ce genre; bibliothèques publiques et particulières, manuscrits nombreux, éditions imprimées, entretiens avec des hommes au courant de ces études, rien de tout cela n'a fait défaut, et pour tout dire en un seul mot, rien n'a été négligé pour que la nouvelle édition de Malines fût à la fois la plus correcte et la plus romaine de toutes celles qui existent. Aussi l'érudit chanoine de Valence, M. l'abbé Jouve, appelle-t-il, dans son opuscule DU CHANT LITURGIQUE, notre édition *la plus logique et la plus autorisée* à cause de sa conformité avec les sources romaines. Et qu'on nous permette ici de déclarer franchement notre antipathie à l'egard d'une nouvelle théorie, d'un quasi-système qui est assez suivi aujourd'hui. On semble croire parfois, et on le dit,

que Rome considérée comme source du chant liturgique est une source tarie, qu'elle ne possède plus le vrai chant de l'Eglise, que ce n'est pas au-delà des monts qu'il faut aller chercher les belles mélodies diatoniques. Fort de ce préjugé, on s'est mis à l'œuvre, on a déjà donné bien des éditions de livres de plain-chant, sans s'enquérir le moins du monde de ce que Rome a fait pour cette grande œuvre de la restauration des chants liturgiques depuis plus de deux siècles. Nous qui avons été sur les lieux, nous sommes on ne peut plus étonnés de la hardiesse avec laquelle on soutient ce système, système aussi injuste qu'absurde, qui fait accroire, qui proclame même qu'à Rome il n'y a plus ni manuscrits, ni livres imprimés dignes d'être étudiés, ni savants dignes d'être consultés. Si nos travaux se distinguent d'entreprises antérieures, nous pensons que c'est précisément parce que nous n'avons rien négligé pour tirer profit de tout ce que nous offrait la ville sainte en fait de richesses liturgiques. Les avons-nous bien employées? Avons-nous réussi? C'est ce que d'autres jugeront. Seulement nous finissons en déclarant que, si de nouvelles lumières apparaissent, surtout si elles émanent de Rome, nous sommes toujours prêts à admettre tout ce qui contribuera à l'amélioration de notre œuvre, et à la réhabilitation du chant de l'Eglise.

APPENDICE.

DE LA CONCORDANCE DES MESURES PRISES DANS LE DIOCÈSE DE MALINES CONCERNANT LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE D'ÉGLISE AVEC CELLES QUI ONT ÉTÉ PRISES A ROME.

Il ne nous suffit pas d'avoir démontré dans cet opuscule, que nous avons rendu notre édition des livres choraux aussi ROMAINE qu'il était possible. Nous voulons encore faire voir dans cet APPENDICE que les mesures prises par Son Em. le Cardinal-Archevêque de Malines en faveur du plain-chant et de la musique religieuse, méritent la même qualification.

Notre tâche sera facile, car il nous suffira de donner d'un côté la traduction du décret de 1842, accompagnée des observations que Son Eminence y a fait ajouter, ainsi que le règlement du 26 avril 1853, et d'y ajouter d'autre part l'analyse des édits que les papes et les cardinaux-vicaires ont publiés à Rome dans le même but. Nous avons extrait cette analyse d'un recueil canonique, liturgique et théologique, qui paraît tous les trois mois à Rome, sous le titre de ANALECTA JURIS PONTIFICII. Nos lecteurs n'auront qu'à confronter ces édits avec les mesures prises par notre vénérable Métropolitain, pour se convaincre qu'en ce point aussi notre diocèse est parfaitement ROMAIN.

DÉCRET

CONCERNANT

LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE D'ÉGLISE,

PUBLIÉ AVEC DES OBSERVATIONS

PAR SON EM. LE CARDINAL ARCHEVÊQUE DE MALINES.

PRÉAMBULE DU DÉCRET.

Il est manifeste, d'après les saints Pères et les conciles, que le chant et la musique doivent être uniquement employés dans les offices divins pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes. C'est pourquoi nous recommandons instamment à MM. les Curés et Desservants, ainsi qu'aux Prêtres qui desservent des chapelles privées, de régler le chant, l'usage de l'orgue et des autres instruments dans les offices divins, de manière que ce but salutaire soit atteint; de faire cesser et d'éviter tous les abus qui y sont contraires, ou qui répugnent d'une manière quelconque à la sainteté du culte divin. Ils doivent bien remarquer que leurs fonctions leur imposent l'obligation d'avoir soin que le saint Sacrifice de la Messe et les autres offices soient célébrés avec piété et avec décence, et que les

8.

chantres, les organistes et les musiciens s'acquittent de leur tâche comme il convient. Ils doivent surtout faire attention aux dispositions suivantes, qui sont presque toutes tirées des Synodes et des Décrets des Souverains Pontifes, notamment de la Constitution de Benoît XIV en date du 19 février 1749.

OBSERVATIONS.

Le chant fut admis dans les offices divins dès la naissance du christianisme : l'usage s'en propagea et on y ajouta même la musique, lorsque l'Eglise eut acquis la liberté de donner au culte divin l'éclat et la pompe convenable : mais le chant, aussi bien que la musique, y fut admis uniquement dans le but désigné par ce préambule du Décret, savoir : *pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes.* Les chantres et les musiciens doivent toujours avoir ce but en vue et y diriger tous leurs efforts. Puissent-ils si bien l'atteindre qu'ils parviennent à faire sur les fidèles l'impression que ressentit S[t] Augustin en entendant le chant de l'Eglise de Milan ! *Combien je versai de pleurs, ô mon Dieu*, dit-il, *par la forte émotion que je sentais, lorsque j'entendais dans votre Eglise chanter des hymnes et des cantiques à votre louange ! En même temps que ces sons touchants frappaient mes oreilles, votre vérité coulait par eux dans mon cœur, et elle excitait en moi les mouvements de la piété.*

ARTICLE I.

Les hommes religieux entendent plus volontiers le chant plain et soutenu qu'on appelle *Grégorien*, si on le chante avec décence et comme il convient ; et ce n'est pas sans raison qu'ils le préfèrent à celui qui est nommé harmonique ou musical. Nous désirons donc qu'on le conserve absolument dans les endroits où il est en usage, et qu'on le rétablisse, qu'on le cultive et qu'on le propage là où il a été aboli, surtout pendant le temps de l'Avent et du Carême, dans l'office des ténèbres de la Semaine-Sainte, et dans tout l'office du Vendredi-Saint, dans les Messes des morts, et particulièrement dans les enterrements et les obsèques.

. OBSERVATIONS.

L'auteur d'un article *sur la musique religieuse*, publié par *la Revue de Bruxelles*, a fait sur ce premier article du Décret des observations qui méritent d'être rapportées ici. « Il n'est pas douteux, dit-il, que le chant » qu'on appelle *Grégorien*, est entendu volontiers par les » hommes pieux, et préféré à tout autre chant musi- » cal. Pour nous, nous ne craignons pas de renchérir » encore sur les expressions du premier article, et » de soutenir que non-seulement les hommes qui pro- » fessent la vraie piété, mais tout homme éclairé » et indépendant, et qui n'a aucun intérêt à dissimu- » ler ses opinions, préfèrera à l'église le chant Grégorien » bien exécuté à toute autre musique ; nous n'exceptons » pas même le musicien, s'il nous est permis de nom- » mer ainsi, non pas celui qui exerce la musique comme » métier, mais celui qui a acquis la connaissance de

» cet art par étude et par principes. La raison en est, » que la tonalité constitutive du plain-chant est éminemment propre à produire des émotions conformes » aux sentiments pieux, que nous devons tâcher d'exciter en nous pendant le culte que nous rendons à » Dieu.' Les bornes restreintes d'un seul article ne » nous permettent pas de développer tout au long » cette vérité. Nous nous contenterons pour le moment » de nous appuyer sur quelques autorités non suspectes, que nous pourrions au besoin multiplier encore. » *Si l'histoire*, dit M. De Chateaubriand, *ne prouvait pas* » *que le chant Grégorien est le reste de cette musique antique, dont on raconte tant de miracles, il suffirait d'examiner son échelle pour se convaincre de sa haute origine.* » *Le Christianisme est sérieux comme l'homme, et son* » *sourire même est grave.... Rien n'est beau comme les* » *soupirs que nos maux arrachent à la Religion.... L'office des morts est un chef-d'œuvre ; on croit entendre les* » *sourds retentissements du tombeau.....* » Et plus loin, » en comparant le chant ecclésiastique avec la musique sublime de Pergolèse, le même auteur préfère » ce chant aux inspirations du grand musicien italien.... » Ajoutez à ces illustres témoignages, ceux de tous les » hommes spéciaux, qui se sont sérieusement occupés » de cette matière, et vous concevrez facilement la » préférence que nous accordons au chant Grégorien. » Cependant il ne suffit point que le plain-chant ait » en lui-même des beautés reconnues ; il faut encore » qu'il soit exécuté par des chantres qui en connaissent les principes, et savent en appliquer les règles. »

Pour se conformer à ce premier article du Décret, MM. les Curés doivent réunir dans chaque paroisse un nombre de chantres proportionné à l'étendue de l'église : sans cette condition le chant Grégorien ne saurait être fait *avec décence et comme il convient* ; et pour cette raison les Conseils de fabrique ne sauraient s'opposer aux dépenses qui peuvent en résulter. On obtiendra facilement de bonnes voix, si on met les places au concours et

qu'on y attache un traitement convenable. Les maîtres de chant ou les Curés doivent, surtout au commencement, réunir souvent tous les chantres pour faire des répétitions générales. Ils doivent s'attacher à former, à cultiver les voix, à apprendre à chanter avec goût, et spécialement à observer avec beaucoup d'ensemble le rhythme et la mesure propre au chant Grégorien; ils y donneront toutes les autres instructions nécessaires pour parvenir à une exécution convenable et décente (Voyez l'art. IV et les observations). Ils défendront sévèrement aux chantres d'harmoniser à leur manière l'œuvre si respectable de l'antiquité chrétienne, en improvisant une seconde, une troisième partie. L'organiste évitera également avec soin de blesser par son accompagnement la grave simplicité du chant Grégorien (Voyez l'art. VII et les observations).

Il est à désirer que les éléments du plain-chant soient enseignés dans les écoles primaires. Les enfants qui se distinguent par leurs progrès et par leur bonne conduite, trouveraient une douce récompense à être admis à chanter à l'église. Le rétablissement des anciennes Maîtrises, où les enfants de chœur recevaient une instruction musicale complète, serait aussi d'une grande utilité pour le progrès du chant et de la musique sacrée. Mais c'est dans les Collèges, et surtout dans les Grands et Petits Séminaires, que l'on doit propager le goût du chant Grégorien par des exercices fréquents et bien dirigés, et par une exécution toujours soignée : car c'est de ces établissements que doivent sortir ceux qui plus tard devront sous ce rapport diriger les autres, et prévenir les abus.

ARTICLE II.

Si l'on fait usage du chant musical, MM. les Curés auront soin qu'il soit grave, décent, suave et religieux, et ils veilleront à ce qu'on n'y mêle point des airs profanes ou qui respirent la légèreté, ni des pièces bruyantes, plus propres à dissiper qu'à nourrir et à exciter les affections pieuses.

OBSERVATIONS.

Dès que dans toutes les paroisses on exécutera exactement les dispositions de l'art. I, la force même des choses fera disparaître de nos solennités un genre de musique qui a donné lieu aux abus indiqués par l'art. II. Le bon goût des musiciens instruits sera là-dessus d'accord avec les sentiments pieux des fidèles.

On ne doit jamais remplacer le plain-chant par la musique, sans avoir tous les éléments nécessaires pour que celle-ci puisse être, au moins relativement, digne de nos temples, autant par le caractère des compositions musicales que par les qualités de ceux qui doivent les exécuter. Il ne faut point dans le lieu saint scandaliser, affliger l'oreille des fidèles, pour plaire aux caprices d'un petit nombre d'amateurs peu éclairés.

Quant aux pièces mêmes, les maîtres de musique n'ignorent pas que peu de compositeurs, parmi les modernes surtout, ont atteint le but que l'Eglise s'est proposé en permettant la musique dans les offices divins. Elles sont certainement bien rares les pièces, dont l'exécution élève le cœur des fidèles à la contemplation des choses célestes et les excite à prier. Sans parler de tant de compositions d'un ordre inférieur, qui n'ont aucun

caractère, presque toutes les Messes solennelles, presque tous les grands motets s'éloignent du but. Ecrits dans ce qu'on appelle le style ***dramatique*** ou ***descriptif***, et comme tels passant et repassant sans cesse d'une nuance à un autre, du tendre au terrible, du calme au bruyant, loin de nourrir la dévotion et d'entretenir le recueillement, ils deviennent un sujet continuel de distraction.

Les maîtres de musique qui ont à cœur de se montrer dignes de la confiance des Curés, et de la charge à laquelle ils sont élevés, doivent donc être sévères et prudents dans le choix des pièces, et avoir constamment en vue de bien remplir les intentions de l'Eglise : ils doivent s'entourer à cet effet de toutes les lumières et de tous les conseils, dont ils peuvent avoir besoin.

ARTICLE III.

Les paroles qu'on chante doivent toujours s'accorder avec l'office; et elles doivent être tirées du Missel, du Bréviaire ou de l'Ecriture-Sainte. On ne peut que très-rarement faire usage de la langue vulgaire.

OBSERVATIONS.

Rien n'est plus juste que cette disposition, puisqu'il serait inconvenant de chanter, par exemple, au jubé des cantiques en l'honneur de la sainte Vierge ou d'un Saint, pendant que le Prêtre est occupé à adorer le saint Sacrement ou à prier pour les morts.

Aussi plusieurs Papes ont-ils pris des mesures pour empêcher qu'on ne chante des motets ou d'autres pièces

étrangères à l'office qu'on célèbre. Innocent XII a fait publier un décret concernant la Messe et les Vêpres, dont voici les dispositions : *Sa Sainteté défend absolument de chanter dans aucune église des motets ou d'autres compositions ; seulement elle permet à la Messe l'Introït, le Graduel et l'Offertoire, et aux Vêpres les antiennes avant et après les psaumes, sans la moindre altération, de manière que les musiciens se conforment entièrement au chœur ; car, comme le chœur ne peut rien ajouter à l'office ou à la Messe, la même défense existe pour les musiciens. Sa Sainteté permet néanmoins qu'à l'Elévation de la Messe et pendant l'exposition du très-saint Sacrement, on chante des motets tirés des hymnes de St Thomas, ou des antiennes du Bréviaire, ou de la Messe de la fête du très-saint Sacrement, sans cependant rien changer aux paroles.*

Quant au Salut, les chantres doivent prendre pour règle invariable de chanter des psaumes, des hymnes, des antiennes ou des motets qui correspondent à l'oraison qui doit les suivre; et ils ne doivent jamais se permettre de remplacer *l'Ave Maria* par une autre pièce de chant quelconque. Ce serait manquer grièvement contre les prescriptions de cet article, que d'exécuter au Salut, des oratorios, des cantiques ou d'autres motets qui n'ont pas de rapport au St Sacrement, à la sainte Vierge ou aux Saints dont on fait la commémoraison.

ARTICLE IV.

Il faut toujours avoir soin que les paroles qu'on chante, puissent être bien entendues et comprises.

OBSERVATIONS.

Les chantres doivent donc s'attacher à bien prononcer les paroles qu'ils chantent. Il est à désirer que lorsqu'ils ne savent pas la langue latine, MM. les Curés et Vicaires les exercent dans la prononciation.

Pour parvenir à une exécution convenable, non-seulement le maître de chant doit avoir étudié le sens des paroles; il faut encore qu'il soit pénétré des sentiments qu'elles expriment, et qu'il ait l'art de communiquer ceux-ci à tous les exécutants.

ARTICLE V.

Ce qu'on chante à l'Introït, à l'Offertoire, à l'Elévation et à la Communion, ne peut être prolongé de manière que le célébrant soit obligé d'attendre et d'interrompre le Sacrifice. De même le *Gloria*, le *Credo*, et ce qu'on chante le soir au Salut, ne doit pas être tellement long, que la Messe sans sermon dure plus d'une heure, et le Salut plus de trois quarts d'heure. Car il est certain que la trop grande longueur des offices divins nuit à la piété des fidèles.

OBSERVATIONS.

L'Eglise défend d'une manière rigoureuse que le S[t] Sacrifice de la Messe, une fois qu'il est commencé, soit

interrompu sans motif légitime ; et l'on comprend facilement qu'il ne peut être loisible aux chantres et aux musiciens de suspendre cette sainte action pour achever une pièce de chant ou de musique. Les maîtres de chant doivent donc choisir les pièces de manière qu'ils ne fassent pas attendre le Prêtre, lorsqu'il doit commencer le *Gloria in excelsis*, la Préface, le *Pater noster* ou le *Dominus vobiscum* après la Communion.

Cet article prescrit avec raison que la Messe ne dure pas plus d'une heure, ni le Salut plus de trois quarts d'heure : car l'expérience prouve que la trop grande longueur des offices en détourne bien des personnes.

ARTICLE VI.

Si on fait accompagner le chant par des instruments de musique, *il faut qu'ils servent uniquement*, d'après l'avis de Benoît XIV, Constit. citée §. 12, *à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles, et à l'amour de Dieu et des choses divines.* On doit donc prendre garde que les instruments ne couvrent la voix des chantres, et n'étouffent, pour ainsi dire, le sens des paroles.

OBSERVATIONS.

Les auteurs qui ont écrit sur la musique sacrée, ne sont pas d'accord sur l'emploi des instruments. Il y en a qui prétendent qu'ils doivent être totalement exclus des

églises; ils ont pour eux l'usage établi de temps immémorial dans la Chapelle Papale. D'autres soutiennent que les instruments peuvent être admis, mais ils exceptent les violons, parce que, disent-ils, leurs sons aigus excitent plutôt la gaieté, qu'ils n'inspirent ce profond respect et ce recueillement qu'exigent nos saints Mystères. D'autres voudraient qu'on se bornât aux instruments à vent, tandis que le Concile de Milan, tenu sous St Charles Borromée, exclut aussi ces derniers, et veut qu'on se borne absolument à l'orgue. Le savant Pape Benoît XIV, après avoir rapporté les différentes opinions, ajoute qu'il a consulté des maîtres de chapelle distingués, et que d'après leur avis, il conseille de n'employer dans les églises que l'orgue, le basson, le violoncelle, la viole et les violons, parce que ces instruments servent à corroborer et à soutenir la voix des chantres, et de bannir tous les autres instruments, parce qu'ils rendent la musique trop théâtrale. Depuis cette époque de nouveaux instruments ont été inventés, d'autres ont été perfectionnés. Nous pensons qu'il est inutile de prescrire une règle générale sur le choix des instruments; car il est certain *que*, comme dit l'article six, *les instruments ne peuvent servir qu'à ajouter de la force au chant, et qu'ils ne peuvent couvrir la voix des chantres, ni étouffer, pour ainsi dire, le sens des paroles*, et dès-lors un bon maître de musique doit d'abord se procurer un nombre suffisant de voix, et choisir ensuite les instruments de manière à renforcer le chant, sans le couvrir.

Ceci rentre d'ailleurs dans l'art. II, et tend à proscrire des églises ce genre de musique moderne, où les instruments font souvent la partie principale, et les voix ne font qu'accompagner.

ARTICLE VII.

Les symphonies qu'on exécute avec les seuls instruments et sans chant, si on en fait usage dans les processions ou dans d'autres offices divins, doivent être graves et de nature à exciter la dévotion, et il faut qu'elles n'ennuient pas par leur longueur.

OBSERVATIONS.

L'Eglise ne défend point d'exécuter pendant les offices divins, des pièces d'orgue ou des morceaux d'ensemble au moyen d'autres instruments, pour remplir les intervalles où le chant cesse : mais elle exige avec raison que ces pièces soient graves, et toujours de nature à exciter les fidèles au recueillement et à la prière, et qu'elles ne fatiguent point par une longueur démésurée. C'est à quoi les organistes doivent bien faire attention, car il ne faut pas qu'ils se permettent de tirer d'un instrument, religieux par excellence, des sons légers et même entièrement profanes.

Il est impossible que tous les organistes soient doués des talents nécessaires pour improviser d'une manière décente, surtout dans ce style grave et sévère qui seul convient à l'église ; c'est pourquoi il serait à désirer qu'on publiât des cahiers ou manuels approuvés, dans lesquels on donnerait des *préludes*, des *accompagnements* et des *versets* pour les diverses Messes en plain-chant, ainsi que pour les antiennes les plus usitées au Salut : les organistes s'en serviraient avec avantage : dans certains cas, ils pourraient même être obligés de s'y conformer exactement.

ARTICLE VIII.

Nous recommandons d'écarter de la musique sacrée tout co qui est étranger à son but, tout ce qui ne sert qu'à satisfaire la curiosité ou le plaisir du public, ou à donner de la réputation aux auteurs. Nous défendons sévèrement d'introduire dans les églises les chants ou les airs de théâtre, la musique militaire ou mondaine.

OBSERVATIONS.

Il faut le répéter ici : on ne s'écarte que trop souvent du but de la musique sacrée. On l'emploie pour attirer plus de monde aux offices, et tandis qu'on éloigne les personnes vraiment pieuses, on y attire celles qui ne viennent que pour la musiqne, et dont la conduite à l'Eglise ferait souhaiter qu'elles n'y vinssent point.

Rien n'est plus révoltant que d'entendre à l'église des pièces de théâtre, des marches au son desquelles le soldat est conduit au combat, ou des airs qu'on chante dans les rues ou dans les réunions mondaines. C'est une véritable profanation de la maison de Dieu, que d'y exécuter des pièces semblables. Les organistes et les maîtres de musique doivent donc avoir un soin tout particulier de s'assurer que les pièces qu'ils jouent ou font jouer, soient sous ce rapport à l'abri de tout reproche.

Il y a un abus qu'il est bon de signaler ici d'une manière spéciale. Il arrive quelquefois que des Sociétés d'harmonie, admises à l'église ou aux processions, poussent l'oubli des convenances jusqu'à y faire entendre des *marches guerrières*, des *airs de danse*, des *ouvertures*, des *mélanges* ou d'autres *divertissements sur*

des motifs d'opéras ou sur des thèmes profanes. MM. les Curés, avant d'admettre un corps de musique dans leur église, doivent prendre connaissance des titres et du caractère de tout ce qu'il se propose d'exécuter, afin de s'assurer d'avance qu'il ne jouera rien de contraire à la sainteté du lieu.

ARTICLE IX.

MM. les Curés auront soin que ceux qui sont admis à chanter, à toucher l'orgue, ou à jouer des instruments dans les offices divins, et surtout dans les processions, mènent une vie vraiment chrétienne, et s'acquittent de leur charge avec piété et avec décence. On n'admettra les personnes du sexe que dans les chapelles et les églises des religieuses.

Nous ordonnons aux Curés et aux Recteurs des églises et chapelles d'expliquer avec soin tout ce qui précède aux organistes et aux maîtres de chant et de musique, et de leur recommander d'avoir constamment devant les yeux le but que l'Eglise veut obtenir par le chant et la musique.

OBSERVATIONS.

L'auteur de l'article sur *la musique religieuse*, que nous avons déjà cité, dit avec raison au sujet de ce dernier article du Décret, qu'il lui paraît plus qu'étrange de rencontrer aux jubés des exécutants et même des directeurs d'orchestre du théâtre. *Comment est-il possible,* ajoute-t-il, *que ces personnes aient le goût sévère et pieux de la musique religieuse, elles qui s'occupent habituellement de la musique légère et profane ?*

Les Sociétés d'harmonie laissent quelquefois beaucoup à désirer sous le rapport de la conduite de leurs membres, ou de la manière dont ils se comportent pendant les offices ou les processions. Dans ces cas, MM. les Curés ne peuvent pas les y admettre, et ils doivent se contenter du chant ordinaire, à moins qu'ils ne préfèrent employer dans les processions des chœurs de chantres avec accompagnement d'instruments à vent, ou des chœurs de jeunes gens, auxquels ils auraient fait apprendre des hymnes, des cantiques ou d'autres chants d'ensemble, écrits en style religieux sur les paroles du Processionnel.

Terminons ces observations par les excellents avis d'un judicieux auteur de la fin du dernier siècle.

« La Musique d'église est faite pour transporter l'âme » dans les cieux parmi les Chœurs des Anges ; et souvent » on y introduit des airs profanes, empruntés des opé- » ras, qui nous transportent au théâtre, au milieu de » ses extravagances lyriques. C'est un défaut de goût » intolérable, qui répugne au bon-sens, choque la » bienséance, scandalise les honnêtes gens, et mérite » d'être sifflé par tous les connaisseurs, les amateurs, » les virtuoses. La méthode que suivaient les anciens, » est la seule qui convienne à la musique sacrée. Leur » première attention était qu'on ne perdît pas une » seule parole de leur chant. En conséquence le mé- » lange des voix ne causait point de confusion dans » leur musique, comme dans la nôtre, parce qu'elles » prononçaient toutes ensemble le même mot, et que » parmi ces voix il y en avait toujours une plus claire » et plus sonore, qui dominait toutes les autres. De » plus, les anciens avaient extrêmement à cœur que » leur chant fût naturel, simple, noble, touchant,

» et surtout proportionné à sa signification, de manière qu'il pût réunir tous les agréments de la mélodie avec tous les avantages de la déclamation. Aussi Vossius, dans son traité du chant, des poëmes et de la force du rhythme, prétend-il que la décadence et le peu d'effet de notre musique, viennent de ce qu'il n'y a plus de proportion entre les paroles et le chant, de ce qu'on a dépouillé les paroles de la vraie prononciation, et qu'on les chante si confusément, qu'elles ne sont point entendues. Saint Clément d'Alexandrie, très-instruit et très-curieux des antiquités, assure que les Hébreux, dans la musique destinée pour le Temple, observaient le ton grave du chant dorique, presque tout composé de spondées. Puissent nos savants compositeurs de motets se réformer en se rapprochant des Anciens, au lieu de nous donner une musique compliquée, tout artificielle, et trop éloignée du ton de la belle nature, pour être l'expression du sentiment ; une musique confuse et bruyante qui remplit l'oreille de sons vagues, sans rien dire au cœur ; une musique si assommante par sa longueur, que ceux qui en sont le plus avides, en sortent toujours excédés ; une musique molle et langoureuse, ou fade et monotone, ou légère et sautillante, plus digne des parades que du lieu saint (enfin qui pourrait faire l'énumération des vices, qui déparent la musique des Cathédrales ou Collégiales, dont on est si las ?). Au lieu donc de s'attacher uniquement à plaire au petit nombre des gens de l'art, dont les vues sont trop bornées, nos Orphées modernes, nos sages Amphions, pénétrés de la fin sublime, qui doit élever leur génie, encourager leur talent, annoblir leur profession, envisageront la gloire du grand Maître dont ils se chargent d'exécuter et d'embellir les louanges ; alors la beauté de leurs cantiques, les charmes de leur harmonie assureront à Dieu l'hommage de tous les cœurs ; et par un prodige nouveau

» ce sera au plaisir même que la Religion devra son
» triomphe. » (*Le Théologien philosophe* par Mr Pontal-
» lier. Paris 1786. Tome 2. page 213 et suiv.)

Ce décret publié en latin dans la Congrégation des Doyens du 26 avril 1842, a été publié plus tard par les soins de Son Eminence, en langue française avec les observations, qui suivent après chaque article.

RÈGLEMENT

CONCERNANT

LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

ENGELBERT STERCKX,

Par la miséricorde de Dieu, Cardinal-Prêtre de la Sainte Eglise Romaine, du titre de St Barthélémi en l'Ile, Archevêque de Malines, Primat de la Belgique, Grand-Cordon de l'ordre de Léopold, etc.

Afin de pourvoir à la décence, d'augmenter la splendeur des offices divins et d'assurer de plus en plus l'exécution du décret relatif au chant et à la musique d'église, que Nous avons publié dans la congrégation des Doyens, du 26 Avril 1842, et renouvelé dans celle de ce jour, Nous avons arrêté le règlement suivant :

ART. 1. Les chantres, les organistes et les musiciens doivent se rappeler que le chant et la musique ne sont employés dans les offices divins que pour augmenter la splendeur du culte qu'on rend à Dieu, et exciter les fidèles à la dévotion et à la prière. Dans l'exercice de leurs fonctions ils doivent donc toujours se proposer ce double but, et éviter avec soin tout ce qui pourrait empêcher de l'atteindre.

Art. 2. Ceux qui sont admis à chanter ou à jouer des instruments dans les offices divins, doivent remarquer qu'ils exercent des fonctions qui exigent une conduite irréprochable, et en conséquence ils doivent mener une vie vraiment chrétienne.

Art. 3. MM. les Curés et les Recteurs des chapelles étant chargés d'assurer la décence des offices divins, dont le chant et la musique font partie, et étant responsables des abus qui pourraient s'y glisser, c'est à leur autorité et à leur direction que les chantres, les organistes et les musiciens sont soumis.

En conséquence ceux-ci doivent s'abstenir de chanter ou de jouer des pièces de chant ou de musique que MM. les Curés ne jugeraient pas convenables.

Art. 4. Comme le plain-chant convient mieux aux offices divins que le chant musical, et qu'il est beaucoup plus facile d'exécuter convenablement le plain-chant que la musique, nous désirons vivement qu'on l'emploie ordinairement, surtout dans les offices des morts, du Carême et de l'Avent, et qu'on ne le remplace jamais par la musique que quand on a tous les éléments nécessaires pour donner à celle-ci toute la gravité qu'exigent nos saintes cérémonies. Nous recommandons de n'employer que le plain-chant pour répondre à l'officiant.

Art. 5. On n'emploiera pour le plain-chant que les livres de chant dont les paroles sont conformes aux éditions du Bréviaire romain corrigées par Clément VIII et Urbain VIII, et qui sont approuvées par l'autorité ecclésiastique. En chantant, on doit avoir soin de ne rien ajouter ou changer, et surtout de conserver aux pièces de chant grégorien cette religieuse et douce gravité qui leur est propre et qui contribue si efficacement au recueillement. Les organistes doivent éviter avec un soin spécial tout ce qui tend à changer ce caractère. Leur accompagnement doit être grave et doux, comme le chant même.

Quant à la musique, on ne peut employer que les compositions qui sont propres à faire atteindre le but dont il est parlé à l'article premier, et l'on doit écarter toutes celles qui s'en éloignent, comme sont :

1.° Celles qui contiennent des passages trop bruyants ou trop éclatants, et qui, loin d'entretenir le recueillement et d'exciter à la prière, sont une cause continuelle de distractions et de dissipations;

2.° Celles où l'on répète sans cesse les mêmes paroles;

3.° Celles où l'on change ou intervertit les paroles de la liturgie;

4.° Celles où l'on tronque les prières liturgiques qui doivent être chantées en entier, comme le *Kyrie eleison*, l'*Ave Maria*, etc.

Art. 6. Pour obtenir un beau chant, MM. les Curés tâcheront de réunir un nombre convenable de voix tant d'hommes que de jeunes gens et d'enfants. En combinant bien ces diverses voix, on parviendra à exécuter les mélodieuses compositions du chant romain avec d'autant plus de perfection, que ces voix s'uniront mieux ensemble pour n'en former, pour ainsi dire, qu'une seule.

Afin de se procurer un nombre de voix convenable, MM. les Curés devraient charger les vicaires, les clercs ou les organistes de donner des leçons de plain-chant à des enfants et à des jeunes gens.

Art. 7. Les pièces que l'on chante doivent toujours s'accorder avec l'office; c'est ainsi qu'à la Messe au lieu du *Kyrie eleison* on ne peut pas chanter un motet, et qu'au Salut on ne peut pas chanter une hymne ou un motet en l'honneur d'un Saint, avant l'oraison du St Sacrement. Les musiciens, pas plus que le chœur, ne peuvent rien ajouter à l'office et surtout à la messe. Il est seulement permis de chanter, après la consécration, des motets et d'autres pièces tirées de l'office ou de la messe du très-saint Sacrement, sans cependant rien changer aux paroles. Pendant la consécration même le chant doit cesser, et l'orgue ne peut être joué que très-doucement.

Art. 8. Il faut avoir un soin particulier pour que les paroles qu'on chante puissent être comprises : à cet effet les chantres doivent principalement s'attacher à bien prononcer les mots, et à se pénétrer des sentiments qu'ils expriment.

Art. 9. La trop grande longueur des offices divins nuit à la piété des fidèles. C'est pourquoi le chant et la musique doivent être réglés de manière que la messe sans sermon ne dure pas au delà d'une heure, ni le salut au delà de trois quarts d'heure.

Comme l'Eglise défend d'une manière rigoureuse que le saint sacrifice de la messe ne soit interrompu sans motif légitime, il ne peut être loisible aux musiciens de suspendre cette sainte action, pour achever une pièce de musique. Ils doivent donc choisir les pièces de manière qu'ils ne fassent pas attendre le Prêtre, lorsqu'il doit commencer le *Gloria in excelsis*, la *Préface*, le *Pater*, etc.

Art. 10. L'orgue et les autres instruments, selon la remarque du savant Pape Benoît XIV, *doivent servir uniquement à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles, à l'amour de Dieu et des choses divines.*

C'est pourquoi il faut éloigner des églises ce genre de musique, où les instruments font souvent la partie principale, et les voix ne font qu'accompagner, et sont même couvertes par le son des instruments.

L'on peut exécuter pendant les offices divins des pièces d'orgue ou d'instruments, pour remplir les intervalles où le chant cesse; mais ces pièces doivent être graves et de nature à exciter au recueillement et à la prière. Les saints canons défendent strictement d'exécuter des pièces de théâtre, des marches militaires ou de la musique profane.

Art. 11. Lorsque MM. les Curés jugeront à propos d'admettre à l'église ou aux processions, des sociétés

d'harmonie, ils devront s'assurer d'avance qu'elles ne joueront rien de contraire aux règles ci-dessus.

ART. 12. Le jubé étant uniquement destiné à l'organiste, aux chantres, aux musiciens et à ceux qui doivent les aider, l'accès en est défendu aux autres fidèles, à moins que MM. les Curés ne jugent que la nécessité ou de justes raisons n'exigent le contraire. On doit veiller à ce que le silence y règne constamment.

Nous ordonnons à MM. les Curés de faire afficher le présent règlement au jubé de leurs églises respectives, et de tenir la main à son exécution.

Donné à Malines dans la Congrégation des Doyens, le 26 avril 1853.

ENGELBERT

Cardinal-Archevêque de Malines.

Par Mandement de Son Eminence
le Cardinal Archevêque.

F. C. VERSTRAETEN Secrét.

MUSIQUE D'ÉGLISE A ROME

D'APRÈS LES ÉDITS DES PAPES ET DES CARDINAUX-VICAIRES (1).

1. Le Pape Alexandre VII publia en 1657, sur la musique religieuse, des lettres apostoliques qui confirment et amplifient les dispositions du concile de Trente à ce sujet: *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur....arceant(episcopi) ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, et possit.* (Sess. XXII. *de observ. et vit.*) L'édit d'Alexandre VII se résume en ces trois dispositions principales : 1° Défense de laisser chanter à l'église d'autres compositions que des extraits du bréviaire et du missel, ou des passages de la sainte Ecriture et des Pères, qui soient approuvés expressément par la S. Congrégation des Rites. 2° Exclusion de toute mélodie profane et théâtrale. 3° Serment des maîtres de chapelle. Par zèle d'une pieuse sollicitude, le pontife voulut procurer l'honneur et la révérence des églises de Rome, en éloignant toutes les vanités, et surtout les concerts musicaux et les symphonies qui, mêlés de choses inconvenantes et contraires au rit ecclésiastique, n'avaient pas d'autre résultat que d'offenser la majesté divine, et de scandaliser les fidèles, d'empêcher la dévotion, et l'éléva-

(1) Analyse des Edits des Papes et des Cardinaux-Vicaires, extraite des ANALECTA JURIS PONTIFICII. 7e livr. Janv. 1855. p. 1297.

tion des cœurs vers Dieu. Rendu d'après les délibérations de la congrégation de la Visite apostolique, dont Alexandre VII fut le premier instituteur, cet édit statua pour toutes les églises de Rome sans aucune exception, et défendit expressément à leurs recteurs d'y laisser chanter d'autres compositions, si ce n'est les choses prescrites dans le bréviaire et le missel, ou du moins des passages de l'Ecriture et des Pères, approuvés spécialement par la S. Congrégation des Rites pour être chantés à l'église. On remarque après cela les deux dispositions dont il a été parlé ci-dessus, l'une sur l'exclusion des modulations imitant les théâtres et la mélodie profane, plutôt que la mélodie ecclésiastique : ***Exclusis modulis iis, qui choreas, et profanam potius quam ecclesiasticam melodiam imitantur***; l'autre, exigeant des recteurs des églises, de n'admettre les préfets ou maîtres de musique à remplir leur office, qu'après leur avoir fait prêter serment d'observer ces lettres apostoliques. Elles sont accompagnées des causes dérogatoires les plus générales et les plus expresses, même envers les règles de la chancellerie et celle ***de jure quaesito non tollendo***. Voici un extrait de cette constitution, qui porte la date du 22 avril 1657 :

« Le zèle d'une pieuse sollicitude nous excite à ce que, tâchant de procurer l'honneur et la révérence des églises et des oratoires dédiés aux louanges divines et à la prière dans notre sainte ville de Rome, d'où les exemples des bonnes œuvres s'étendent à toutes les parties de l'univers, nous en éloignions toutes les vanités et surtout les concerts et les symphonies auxquels il se mêle quelque chose d'inconvenant, ou d'étranger au rite ecclésiastique, non sans offense de la majesté divine, non sans scandale des fidèles du Christ, qui y rencontrent un obstacle pour leur dévotion et élévation de leurs cœurs à Dieu. C'est pourquoi, du conseil de la congrégation de nos vénérables frères les cardinaux de la sainte église romaine et des chers fils les prélats de la cour romaine, par nous instituée, d'autorité apostolique, par la teneur des pré-

sentes, et sous peine d'excommunication par le seul fait et de privation des fruits d'un mois et de suspense d'office, nous prohibons à tous et chacun des archiprêtres ou à leurs vicaires, aux chapitres et chanoines, aux préfets de chœur dans toutes les églises et basiliques même patriarcales, ainsi qu'aux prélats, supérieurs, recteurs, administrateurs, custodes, gardiens et autres officiaux quels que soient leurs noms, dans tous les monastères des deux sexes, dans les maisons, les couvents, et les colléges tant séculiers que réguliers, congrégations, confréries, archiconfréries, hôpitaux, archihôpitaux, et lieux pies, même laïques, de ladite ville, — de laisser chanter quoi que ce soit dans leurs églises (pendant que les offices divins sont célébrés, ou que le saint Sacrement d'Eucharistie reste exposé), si ce n'est les paroles que prescrivent le bréviaire ou le missel romain dans les offices du propre ou du commun pour la fête courante de chaque jour, ou pour la solennité d'un saint; ou que ce soient au moins des passages de la sainte Ecriture, ou des saints Pères, qui soient préalablement approuvés spécialement par la congrégation de nos vénérables frères les cardinaux de la sainte église romaine préposés aux saints rites, étant exclues les modulations qui imitent les chœurs théâtraux et la mélodie profane, plutôt que la mélodie ecclésiastique. Afin que cela soit observé plus exactement, nous enjoignons sous les mêmes peines aux supérieurs, et officiaux, et aux autres susdits que cela concerne, de ne recevoir les préfets de musique à cette fonction, ou de n'admettre désormais ceux qui auront été reçus, à les remplir, qu'après qu'ils auront prêté serment d'observer les présentes lettres.... 22 avril 1657. »

II. En 1665, un édit de la congrégation de la Visite apostolique enjoignit l'observation de la constitution d'Alexandre VII, en y ajoutant des prescriptions, ou interprétations les plus expresses sur la musique d'église. 1. Désignation de ce qu'on pourrait chanter à la messe. 2. Même chose pour vêpres. 3. Ce qu'il est permis de

chanter, le Saint-Sacrement exposé. 4. Prohibition des solos prolongés. 5. Défense d'intervertir les paroles sacrées qu'on met en musique. 6. Prohibition de l'orgue, au temps de la Passion. 7. Ordre de placer les chantres dans des chœurs où l'on ne puisse pas les voir. 8. Peines contre les maîtres de chapelle qui transgressent ces ordres. 9. Serment qu'ils doivent prêter entre les mains du cardinal-vicaire, ou du vice-gérant. Tel est, en résumé, l'édit de 1665, qui porte la signature de Prosper Fagnan, secrétaire de la Visite apostolique.

« Edit de la Visite apostolique sur les musiques. La sacrée Visite apostolique, afin que la constitution de N. S. P. le Pape reçoive entièrement l'exécution qui lui est due, ordonne et commande, par ordre de Sa Sainteté donné de vive voix, que dans les musiques qui seront faites dorénavant dans les églises et les oratoires de Rome pendant qu'on célèbre les offices divins ou que le Saint-Sacrement est exposé, on observe ponctuellement ce qui suit :

» 1. Que le style des musiques et des symphonies, dans les messes, les psaumes, antiennes, motets, hymnes, cantiques, etc., soit ecclésiastique, grave et dévot.

» 2. Qu'on ne chante dans les messes, que les paroles prescrites par le missel romain dans les offices courants pour la fête du jour, et la solennité du saint; et spécialement, qu'après l'épître on ne chante que le graduel ou le trait, et après le *Credo*, rien autre que l'offertoire; après le *Sanctus*, on chantera le *Benedictus*, ou un motet, composé uniquement des paroles que l'Eglise met dans le bréviaire ou le missel pour le S. Sacrement.

» 3. A Vêpres on ne pourra chanter, outre les psaumes et l'hymne, que les antiennes du jour selon le bréviaire, et l'on observera la même chose à Complies.

» 4. Le S. Sacrement exposé, il ne sera licite de chanter que les paroles qui sont dans le Bréviaire ou le Missel romain en honneur du S. Sacrement ; et si on veut chanter les paroles de l'Ecriture sainte ou d'un Père, il faudra préalablement obtenir l'approbation spéciale de la S. Congrégation des Rites, conformément à la constitution de Sa Sainteté, qui exige ladite approbation en ce cas, mais non lorsque les paroles sont celles qui se trouvent dans le bréviaire et le missel. Les passages des saints pères doivent appartenir à un d'entr'eux, et non à plusieurs réunis ensemble.

» 5. Qu'on ne chante point à une seule voix, grave ou aigüe, la totalité ou une partie notable d'un psaume, d'un hymne, ou d'un motet; mais, si on ne chante pas à chœur plein, qu'on le fasse alternativement, en variant toujours le chant, tantôt à l'unisson, tantôt avec des voix graves, tantôt avec des voix aigües.

» 6. Que les paroles du bréviaire et du missel, de la sainte Ecriture ou des Pères, soient mises en musique, *ut jacent*, de manière à éviter toute inversion, toute addition d'autres mots, et toute altération.

» 7. Au temps de la Passion, on doit chanter sans orgue, comme prescrit la rubrique.

» 8. Dans le terme de 20 jours depuis la publication du présent édit, les supérieurs et autres que la chose concerne, placeront dans les chœurs tant stables qu'amovibles, des jalousies, ou des grilles, assez hautes pour empêcher de voir les chantres, sous peine de privation de leur office et d'autres peines au gré de la S. Visite.

» 9. Tout maître de chapelle, ou toute autre personne dirigeant l'orchestre ou battant la mesure, transgressant

les prescriptions susdites ou l'une d'elles, encourra la peine de privation de son emploi, et restera perpétuellement inhabile à l'exercer, et à faire des musiques dorénavant; outre cela, il sera puni d'une amende de cent écus....

» 10. Qu'aucun maître de chapelle, ou autre personne particulière ne puisse désormais faire musique dans les églises et les oratoires, comme ci-dessus, qu'après avoir juré dans les mains du cardinal-vicaire de Rome ou de son vice-gérant, d'observer toutes les choses contenues dans le présent édit, autrement il encourra les peines exprimées ci-dessus; et après avoir prêté le serment, (qui ne sera exigé qu'une seule fois, et duquel on tiendra registre) s'il transgresse en quelque chose le présent édit, qu'il soit puni même comme parjure, conformément à la constitution de Sa Sainteté.

» Donné à Rome le 30 juillet 1665. — *Prosper Fagnan, secrétaire de la S. Visite apostolique.* »

La gravité des peines dont les transgresseurs sont menacés, montre l'importance qu'on attachait à des règlements si propres à réprimer les abus et la licence des musiques d'église.

III. Sous le pontificat d'Innocent XII, les édits sur la musique reçurent une nouvelle consécration, par suite des ordres que le Pape fit donner aux maîtres de chapelle, qu'ils eussent soin de s'y conformer entièrement. Quelques-uns d'entr'eux interprétaient à leur manière la constitution d'Alexandre VII; on leur déclara expressément que le clergé ne pouvant se permettre aucunes additions à l'office et à la messe, les musiciens, soumis à la même loi, devaient en conséquence s'abstenir de toute composition et motets, et se borner à chanter ce qui est renfermé dans le bréviaire et le missel, si ce n'est un motet à l'élévation pendant la messe ou à l'exposition du Saint-Sacrement,

pourvu qu'il fût pris dans les hymnes de saint Thomas, ou dans les antiennes du bréviaire et du missel pour l'office et la messe du S. Sacrement. L'article 2 de l'édit de 1665 exprimait assez clairement que toute composition, tout motet restait prohibé à vêpres, et dans les messes, si ce n'est à l'élévation du S. Sacrement, mais il fallut le déclarer expressément encore une fois, pour réprimer les interprétations intéressées des musiciens. Voici l'édit du 20 août 1692:

Déclaration. Gaspard de Carpegna, cardinal de la sainte Eglise romaine, du titre de Ste-Marie-in-Trastevere, etc.

» Ayant appris qu'on violait de nouveau dans les églises à l'occasion des musiques l'ordre publié par Alexandre VII, de sainte mémoire, dans la bulle du 22 avril 1657, renouvelé ensuite le 3 septembre 1678 par Innocent XI, de sainte mémoire, N. S. Père le Pape a ordonné à Mgr le Vice-gérant d'appeler tous les maîtres de chapelle pour leur enjoindre, comme il l'a fait, l'observance ponctuelle des ordres susdits. Mais comme quelques-uns les interprètent diversement par rapport aux compositions qui se chantent à la messe et à vêpres, pour lever tout prétexte d'excuse on déclare par la présente, que Sa Sainteté défend absolument de chanter quelque motet ou composition dans les églises de Rome, basiliques, même patriarcales, collégiales, paroisses, collèges, couvents, congrégations séculières ou religieuses, confréries, fussent-elles nationales, hôpitaux, archihôpitaux, et lieux pies, même de laïques. A la messe, on chantera l'introït, le graduel et l'offertoire du jour; à vêpres, les antiennes qui sont avant et après les psaumes, sans le moindre changement, en sorte que les musiciens se conforment entièrement au chœur. N'étant pas permis, au chœur, de rien ajouter à l'office et à la messe, il faut que cela soit également interdit et prohibé aux musiciens. Sa Sainteté permet cependant, à la messe pendant l'élévation et à l'exposition du Saint-

Sacrement, pour exciter la dévotion des fidèles, qu'on puisse chanter quelque motet tiré des hymnes de S. Thomas, ou des antiennes contenues dans le bréviaire et le missel romain pour l'office et la messe qui sont célébrés dans la solennité du S. Sacrement, sans rien changer aux paroles. On avertit qu'après cette déclaration, contre les maîtres de chapelle qui composeront, et les musiciens qui chanteront, on procèdera irrémissiblement aux peines exprimées dans les ordres susdits, qu'on entend renouveler par la présente déclaration. Donné à Rome ce jour 20 août 1692. »

Jusqu'ici, nous ne remarquons rien sur la prohibition de certains instruments dans les églises; tout se borne à recommander un chant grave et dévot. Voici un édit servant de complément aux dispositions précédentes :

IV. Benoît XIV publia en 1749, une circulaire qu'il adressa aux évêques de l'Etat pontifical pour leur recommander tout ce qui pouvait contribuer à l'édification des fidèles qui feraient le pèlerinage de la ville sainte. Il attira particulièrement leur attention sur les musiques d'église, dont il parla de la manière la plus savante et la plus exquise. Le cardinal Guadagni rendit pour Rome, sous la date du 4 mars de la même année, un édit tendant, comme la circulaire, à établir une différence sensible entre les musiques d'église et celle des théâtres. Voici les principales dispositions de l'édit : 1. Prohibition de tout motet, ou composition, si ce n'est à l'élévation de la messe, ou à l'exposition du Saint-Sacrement. 2. Interdiction des répétitions et confusion des voix. 3. Désignation des instruments tolérés, et de ceux qui ne l'étaient pas. 4. Tolérance des symphonies, à l'exception des récitatifs pour les lamentations de la semaine sainte. Telles sont les prescriptions de cet édit, comme on peut s'en convaincre par le texte du document, que nous traduisons de l'italien.

Édit. « Jean-Antoine Guadagni, cardinal-prêtre de la sainte Eglise romaine, du titre des SS. Sylvestre et Martin aux Monts, vicaire-général de N. S. P. le Pape, etc.

» Notre S. Père le Pape heureusement régnant, dans son zèle pour faire rendre à Dieu dans les églises l'honneur qui lui est dû, ordonna, dès les premiers jours de son pontificat, de réformer certains abus qui se commettaient à l'occasion des musiques, et nous commanda de publier un édit qui le fut en effet sous la date du 15 septembre 1740.

» Aujourd'hui, aux approches de l'année sainte, le S. Père pense à tout ce qui peut contribuer à la dévotion des fidèles qui entreprendront le voyage de Rome; il a publié pour cela une circulaire aux évêques de l'Etat pontifical, dans laquelle entr'autres dispositions qu'il suggère, il s'étend longuement, avec une vaste et profonde érudition, sur le sujet des musiques d'église; laissant l'usage, là où il est déjà introduit, il s'occupe d'en corriger les abus, tant par rapport au chant des musiciens, que par rapport aux instruments.

» Pour le chant des musiciens, il renouvelle le décret d'Innocent XII du 20 août 1692, qui défend de chanter des motets ou compositions, et veut qu'à la messe on chante l'introït, le graduel et l'offertoire de la fête du jour, outre le Gloria et le symbole; et à vêpres, les antiennes qui sont avant et après les psaumes; la seule chose permise, c'est qu'au moment de l'élévation du S. Sacrement à la messe, ou à l'exposition, on chante quelque strophe des hymnes de S. Thomas, ou bien les antiennes du Missel et du Bréviaire pour la fête du S. Sacrement.

» Le S. Père réprouve ce que réprouva jadis le grand évêque Guillaume Lindan, les répétitions fastidieuses, la confusion des voix, la composition non adaptée à ce qu'on chante. Il veut ce que voulut le concile de

Tolède, de 1566 : *Eorum quæ cantantur verba, et intelligi possint, et potius pronuntiatione, quam curiosis modulis audientium animi divinis laudibus afficiantur.*

» Pour les instruments, Sa Sainteté permet, avec l'orgue, l'emploie des basses, des violoncelles, bassons, violes, et violons. Elle défend les tymbales, les cors de chasse, trompettes, hautbois, flûtes, flageolets, harpes, mandolines, et autres instruments de ce genre, qui ne servent qu'à rendre la musique théâtrale.

» Tel est l'objet principal de la Circulaire en toutes ses parties : établir une différence sensible entre les musiques d'église et celles des théâtres. Le Pontife emprunte les expressions de S. Nicetius, pour décrire le chant et la musique qu'il faut employer dans les églises : *Sonus etiam, vel melodia consentiens sanctæ religioni psallatur, non quæ tragicas difficultates exclamet, sed quæ in vobis veram christianitatem demonstret, non quæ aliquid theatrale redoleat, sed compunctionem peccatorum faciat.*

» Il admet enfin la tolérance des symphonies, lorsque l'usage en est introduit, pourvu qu'elles soient graves, et qu'on y évite ces longueurs interminables qui fatiguent le chœur et le célébrant. Il défend pourtant les symphonies, les airs, et les récitatifs dans le chant des Lamentations de la semaine sainte, où l'on pleure tantôt la désolation de Jérusalem par les Assyriens, tantôt la ruine du monde à cause des péchés, tantôt l'affliction de l'Eglise militante dans les persécutions, et tantôt les souffrances de notre Rédempteur dans sa Passion.

» A la suite de sa Circulaire, Sa Sainteté nous ayant ordonné de publier le présent édit, nous ordonnons que désormais dans toutes les églises, ou basiliques, même patriarcales, collégiales, paroissiales, et toutes les autres églises des colléges, couvents, congrégations de séculiers et de réguliers, confréries, même nationa-

les, hôpitaux, archihôpitaux, et lieux pies, même laïques, de cette ville de Rome, le chant des musiques et l'instrumentation soient prohibés commo Sa Sainteté les prohibe dans sa circulaire, et ne soient permis qu'en la manière que Sa Sainteté les permet; sous peine, pour les maîtres de chapelle et les musiciens, d'inhabilité perpétuelle à prendre part aux musiques d'église, et autres peines à notre gré, qu'on encourra en cas de contravention, même la première fois. Sa Sainteté veut en outre renouveler l'observance de l'édit du 15 septembre 1740, spécialement la disposition qui ordonne de terminer les musiques du matin à midi, et celles du soir à 24 heures. Donné à Rome, de notre résidence accoutumée, ce jour 4 mars 1749. »

On verra plus loin que les édits postérieurs ont montré plus de tolérance au sujet des instruments.

V. Le cardinal Guadagni publia en 1756, par ordre de Bénoît XIV, un autre édit dans le but d'empêcher la dissipation que les musiques d'église continuaient d'entraîner avec elles, malgré les réformes dont elles avaient été l'objet, de la part du savant et zélé pontife.

Les maîtres de chapelle continuaient d'être cause qu'on dépassait souvent les heures fixées par les rubriques pour la fin des offices. Un édit du 17 septembre 1760, sous Clément XIII, enjoignit de nouveau l'observation des règles prescrivant que les messes soient achevées à midi, et les vêpres le soient au déclin du soleil, en sorte que toutes les églises se ferment à l'*Ave Maria*. Nous citerons cet édit de 1760, pour montrer que la disciplino établie dans Rome ne permet pas que les offices do la matinée dépassent l'heure de midi, ni que ceux du soir s'étendent au delà de l'*Angelus*. Il est du cardinal-vicaire Erba Odescalco, du titre de saint Marcel. « L'abus s'étant introduit, en plusieurs églises de Rome, de célébrer les fonctions sacrées hors des

heures marquées par les saints canons et les rubriques communes (ce qui est une transgression patente des lois ecclésiastiques et devient trop souvent l'occasion d'inconvénients très-graves) cela fait, que suivant les édits promulgués autrefois par notre tribunal, et en exécution du commandement que N. S. P. le Pape nous en a fait de vive voix, nous ordonnons à tous les révérends supérieurs des églises et des oratoires publics de Rome et de son district, tant séculières que régulières, même patriarcales, de célébrer les offices divins avec la dévotion requise et la convenance ecclésiastique, selon les saints rites approuvés et aux heures prescrites par les saints canons et les rubriques, en sorte qu'il ne soit pas permis de prolonger les messes chantées (pas même à l'occasion des fêtes propres des églises) au-delà des heures marquées, comme ci-dessus, et spécialement, que vêpres et complies soient finies avant le coucher du soleil. Voulant que tous les offices soient entièrement terminés aux 24 heures, ainsi que toute autre fonction, sous peine de 25 écus d'amende chaque fois et dans chacun des susdits cas, laquelle amende sera pour les lieux pies, et outre cela, quant aux réguliers, sous peine de la privation de voix active et passive, et pour les sacristains, de la privation de l'office, et autres peines à notre choix. Et comme le plus grand désordre provient assez souvent des maîtres de chapelle, nous leur enjoignons de nouveau l'observation de la constitution d'Alexandre VII sur les musiques, et de l'édit publié par la S. Visite apostolique sous la date du 30 juillet 1665, et commandons expressément sous les peines exprimées en cet édit et autres à notre gré, de régler les musiques en sorte que, autant qu'il dépendra d'eux, les messes chantées, les vêpres et les complies soient terminées aux heures susdites. » Que les offices de la matinée doivent être terminés à midi, on le voit expressément dans l'édit du 15 septembre 1740, dès les premiers temps du pontificat de Bénoît XIV; car il y est dit que les messes chantées, même pour les

fêtes particulières de chaque église, ne doivent jamais se prolonger plus que midi.

VI. Un autre édit fut rendu en 1842 contre les abus qui se commettaient dans les musiques. Il flétrit les chants profanes, les instruments bruyants et inusités, les répétitions interminables, les inversions capricieuses qui dénaturent le sens des paroles sacrées, la longueur démésurée des offices, qui se prolongent au-delà des heures prescrites. Tous ces abus sont réprouvés, et des dispositions sont prescrites à l'effet de les réprimer. Voici cet édit, qui porte la date du 16 août 1842.

« Les musiques d'église, qui sont permises uniquement pour exciter la piété des fidèles, ne servent aujourd'hui qu'à distraire leur esprit, et à profaner le temple de Dieu. Au lieu d'y garder la gravité voulue par la majesté du Seigneur qu'on y loue, elles dégénèrent en scandaleuses productions théâtrales par les instruments bruyants qu'on n'avait jamais employés jusqu'ici et par le caractère profane du chant.

» Nos prédécesseurs ont réclamé hautement, et plus d'une fois, contre des abus si intolérables. Ils n'ont pas manqué de s'élever contre ces interminables et fastidieuses répétitions, contre ces inversions capricieuses, qui, en dénaturant le sens des psaumes et des hymnes, fatiguent la dévotion, au lieu de la nourrir; d'où résulte cet autre inconvénient, que les musiques se prolongent outre mesure, et qu'on n'observe plus l'ordre de terminer les grand' messes à midi, et les vêpres à l'*Ave Maria*.

» Voulant, par obligation de notre charge, rétablir l'observance la plus stricte des prescriptions mentionnées, nous ordonnons ce qui suit :

» 1. Il n'y a de permis dans les églises que les musiques dites de chapelle. Si on veut faire de la musique instru-

mentale, on devra en demander permission à nous-même, ou à notre Vice-gérant, et lorsque nous croirons devoir le permettre en quelque cas rare, ce sera toujours avec la condition sous-entendue, qu'on n'y emploie jamais les caisses, les tymbales, les harpes, et autres instruments du même genre, qui n'ont jamais été usités, ou qui sont trop bruyants.

» 2. Tant aux musiques de chapelle que dans celle d'instruments, on devra garder la plus grande gravité dans le chant, n'y rien mêler qui rappelle les morceaux de théâtre ou qui ait des allures profanes. On devra éviter aussi la fastidieuse répétition des versets, et nous en prohibons absolument l'inversion arbitraire.

» 3. Pendant les messes chantées, aux expositions du S. Sacrement, aux bénédictions, et aux autres offices divins, on ne permettra jamais aux organistes d'exécuter des morceaux de théâtre, ou d'autres qui soient trop distrayants; ils devront se borner à ceux qui excitent le recueillement et la dévotion.

» 4. Les maîtres de chapelle et les organistes qui violeront quelqu'une des dispositions ci-dessus, subiront, à la première contravention, une amende de dix écus, qui sera employée en usages pies. L'amende sera doublée, à la seconde contravention, et à la troisième, le transgresseur recevra défense de diriger les musiques, ou bien de toucher l'orgue dans les églises pour un laps de temps à notre décision.

» 5. La même amende de dix écus, qui sera doublée en cas de faute ultérieure et qui pourra aussi être changée en d'autres peines, atteindra tous les recteurs, ou sacristains des églises, qui feront exécuter les musiques contrairement à nos défenses, ou qui permettront qu'elles ne soient pas achevées dans les heures fixées plus haut.

» Donné le 16 août 1842. — Constantin, cardinal-vicaire. — Jos. Tarnassi, secrétaire. »

Cet édit contient deux dispositions dignes de remarque entre toutes les autres. C'est d'abord la restriction de la faculté de faire des musiques instrumentales dans les églises, faculté qui est révoquée généralement, et pour laquelle on exige désormais une permission spéciale. C'est aussi en second lieu, la modération des peines portées contre les transgresseurs. Les anciens édits punissaient les maîtres de chapelle d'inhabilité perpétuelle, d'autres édits imposaient de fortes amendes. Ici, c'est l'amende de dix écus, qui sera doublée pour une seconde contravention, et pourra, pour les suivantes, s'accroître en peines au gré de l'ordinaire. Au reste, c'est toujours dans les nouveaux comme dans les anciens édits, la prohibition du chant mondain et profane, l'exclusion des instruments bruyants, l'interdiction des répétitions des versets, et des inversions dans les mêmes versets. Il va sans dire que la défense de chanter des motets aux grand'messes et aux vêpres, si ce n'est à l'exposition du S. Sacrement et à l'élévation où l'on permet des compositions extraites textuellement du bréviaire et du missel ou de l'Ecriture et des Pères, comme il a été dit, cette défense, disons-nous, subsiste encore aujourd'hui comme jadis.

VII. Quoique l'introduction de la musique et du chant figuré dans les églises ait été permise dans le but de porter les fidèles à louer Dieu et à célébrer les saintes fêtes avec plus grande pompe et un plus grand concours, cependant, comme les églises des monastères de religieuses n'ont pas été érigées pour la commodité du peuple, mais qu'elles l'ont été principalement afin que les vierges consacrées à Dieu pussent assister au saint sacrifice de l'autel qu'on y célèbre, et aussi pour qu'on puisse y garder le très-saint sacrement de l'Eucharistie pour leurs besoins spirituels; (ce qui est cause que, régulièrement, on ne permet pas qu'il y ait un grand nombre de messes et de chapellenies en ces mêmes églises, ni qu'on y érige des confréries de laïques, ni

qu'on y expose le Saint-Sacrement, ou qu'on y fasse d'autres fonctions auxquelles la population ait coutume d'accourir) cela est cause que la prohibition expresse de la musique, ou du chant figuré, a été portée pour ces églises de couvents, non-seulement par Saint Charles Borromée dans son premier concile provincial approuvé par le Saint Siége, mais encore par plusieurs Papes. C'est ce que fit en particulier le Pape Grégoire XIV dans les décrets généraux que la S. Congrégation des Evêques et des réguliers publia par ses ordres au sujet des religieuses. La même chose fut ordonnée par Clément VIII; car on lit dans les Décrets généraux qui parurent sous la date du 12 juillet 1592 pour la Discipline et le bon ordre des monastères de religieuses : *Monialibus, et earum ecclesiis non permittatur cantus figuratus, sed tantum firmus, ac prœterea etiam ex earum monasteriis instrumenta musica (exceptis organis, quæ in exteriori ecclesia permittuntur) tollantur.* Telle défense fut ensuite renouvelée par le même Pontife, spécialement pour les monastères de Rome, dans un édit que publia le cardinal-vicaire sous la date du 2 janvier 1603. Enfin Alexandre VII, modérant en partie la rigueur de ces Décrets dans la constitution *Pro commisso*, rendue également pour les monastères de Rome et publiée en langue vulgaire par édit du vicariat du 27 septembre 1667, ordonna et commanda que dans les églises des religieuses, les fêtes de leurs saints fussent célébrées sans aucune musique extérieure; il permit pourtant aux religieuses d'employer, dans le chœur intérieur, le chant simple, et même le chant figuré aux antiennes de vêpres et au *Magnificat*, à plein chœur et sans frais, sous peine de privation d'emploi pour les supérieures, et de voix active et passive, pour les religieuses qui auraient chanté.

Dans les années qui suivirent la constitution d'Alexandre VII, les Souverains Pontifes condescendirent plus d'une fois à permettre aux religieuses de célébrer une de leurs fêtes dans le cours de l'année en musique, ou

chant figuré. On reconnut ensuite que cela servait plutôt à donner des distractions aux religieuses, qu'à les porter à la contemplation des choses célestes. Loin de se renfermer dans les limites de la modération nécessaire, elles en prenaient occasion de faire de grandes dépenses, contrairement aux édits, et au grand préjudice de l'observance régulière. C'est pourquoi Clément XI, par un édit du vicariat du 4 décembre 1712, révoqua toutes les permissions accordées précédemment au sujet des musiques, et ordonna de célébrer toutes les fêtes dans les églises de couvents, au moyen du chant simple et pieux des religieuses, chant plus agréable à Dieu que la musique, ainsi que l'Eglise l'exprime dans l'hymne des vierges sacrées : *Hymnosque dulces personant.*

Un édit de la S. Visite apostolique, portant la signature de Prosper Fagnan et daté du 29 janvier 1665, avait défendu aux personnes séculières d'aller dans les monastères pour enseigner la musique instrumentale et vocale soit aux religieuses, soit aux autres personnes qui habitent les couvents. En 1703, Clément XI fit publier un autre édit, qui défendait que des hommes enseignassent la musique aux femmes. Il est du 1er février 1703.

Imprimatur.

Mechliniæ 24 Junii 1853.

J. B. VAN HEMEL, Vic. Gen.

UN MOT

SUR LA BROCHURE POSTHUME

DU

R. P. LAMBILLOTTE,

INTITULÉE :

QUELQUES MOTS SUR LA RESTAURATION

DU CHANT LITURGIQUE.

Le R. P. Dufour vient de publier une brochure posthume du R. P. Lambillotte intitulée : *Quelques mots sur la restauration du chant liturgique, état de la question, solution des difficultés.*

Nous y lisons à la page 26 la note suivante : « L'édition » de Malines de 1848, n'est qu'une reproduction de l'édi- » tion de Rome de 1614, sauf quelques modifications, » qui, au lieu d'améliorer le chant, l'éloignent de plus » en plus du type primitif, de manière qu'il ne reste » plus qu'un squelette du chant de saint Grégoire, comme » le disent avec raison les membres de la commission » Rémo-Cambrésienne. »

*

Tout le monde comprendra, que si nous relevons ici ce passage, ce n'est certes point par manque de respect pour la mémoire du digne religieux dont nous apprécions et dont nous apprécierons toujours les droites intentions et le zèle infatigable dans les études liturgico-musicales. Mais, comme le R. P. Dufour se déclare un des héritiers de son labeur (pag. 6), et que par là il nous semble assumer la responsabilité des opinions de son prédécesseur, nous croyons qu'il n'y a aucune indélicatesse à signaler ce que nous regardons comme erroné dans les ouvrages du défunt, puisqu'il y a là quelqu'un pour nous mieux renseigner si nous nous trompions.

Après une lecture attentive de tout l'opuscule, nous nous sommes demandé, et nous en sommes encore à nous demander, comment il est possible que le P. Lambillotte ait pu écrire le passage que nous incriminons; comment lui, en présence de ses convictions finales, convictions directement contradictoires à celles qu'il avait professées auparavant, il a pu adresser cet étrange reproche à l'édition romaine telle que nous l'avons reproduite. Il y a là tant d'incohérence de raisonnement que nous n'y comprenons rien. Nous osons prier le P. Dufour de vouloir bien nous dire ce que signifie cette brochure et de venger ainsi la mémoire de son digne confrère. Qu'il daigne nous produire des pièces qui constatent qu'il ne s'est constitué l'écho de la commission rémo-cambrésienne, qu'après un examen approfondi et du Graduel de 1614, et de tout ce qui a été écrit à propos de ce livre.

Que M. l'abbé Céleste Alix, l'organe de la commission du chant de Reims, ait trouvé que le chant de notre édition est *un squelette sec jusqu'à la friabilité*, c'est une opinion que nous avons réfutée, mais que nous concevions. Puisque les membres de la commission de Reims, contrairement à ce qui a été décrété dans les conciles de Reims, de 1564 et 1583, ont cherché à rétablir ces interminables suites de notes sur la même syllabe, ils sont au moins conséquents avec eux-

mêmes. Qu'en 1851, lors de la publication de son *fac-simile* du manuscrit de saint Gall, le P. Lambillotte eût parlé comme ces Messieurs de Reims, nous lo concevrions aussi. A cette époque il semblait, en effet, épouser leurs opinions; du moins les notes qui accompagnent l'extrait du Graduel *Viderunt* qu'il donne selon l'édition de Malines, l'insinuent évidemment. Il voulait donc en cette année encore, tout à fait comme ces Messieurs de Reims, et contrairement à ce qui a été fait à Rome *sous les yeux du Pontife Romain*, comme il le dit aujourd'hui dans sa brochure (pag. 15), rétablir toute la redondance des notes qu'il supprime aujourd'hui. Il aurait donc pu dans cette période de sa vie, parler de *squelette;* au moins ces paroles n'eussent pas juré dans sa bouche. Mais comment se fait-il qu'aujourd'hui le R. P. Lambillotte vienne parler de squelette? Est-ce que le légataire de son labeur no voit donc pas la flagrante contradiction entre la brochure posthume qu'il publie et lo passage de cette même brochure, quo nous signalons? Voyez : c'est précisément sur le travail d'élimination fait à Rome (pag. 15), que le défunt s'appuie pour justifier le travail qu'il a fait lui-même. Or, s'il nous est permis d'en juger par l'exemple qu'il donne à la page 16 de son opuscule, son élimination frisera bien plus la *friabilité* que celle du Graduel romain de 1614.

Ce qui rend pour le R. P. la contradiction plus poignante encore, c'est le choix même de l'exemple qu'il allègue (pag. 16), pour faire voir l'opportunité de ses propres suppressions. Les éditeurs du Graduel de Malines ont intégralement reproduit pour le verset *Qui regis* toutes les notes de l'édition de 1614; il y en a douze en tout. Lui, au contraire, il a écourté ce mêmo verset en n'y laissant que six notes. Ne sommes-nous donc pas en droit de dire au R. P. Dufour, que le reproche de celui dont par le fait même de cette publication il se constitue nécessairement le défenseur solidaire, tombe directement sur l'édition romaine dont le défunt dit avoir suivi

l'esprit (page 15), et, partant, sur l'œuvre même que le successeur va publier.

Pour comble d'étonnement et pour faire saisir des yeux mêmes l'étrange procédé d'élimination du R.P.Lambillotte, mettons en regard le chant romain, qui est donc décidément un squelette puisqu'il est le même que le nôtre, et les notes de son propre *Graduel pratique*. Comparons les deux versions qu'à la page 16 de sa brochure, il donne du ℣. *Qui regis* du graduel du IIIe dimanche de l'avent. La première version tirée de son *Graduel monumental* (1) est déjà écourtée lorsqu'on la compare avec celle du manuscrit de saint Gall publié en 1851 par le R. P. lui-même, et proposé alors par lui comme juge infaillible, comme seul monument à suivre pour la restauration du plain-chant, au moins quant aux pièces qui s'y trouvent. Cette version du *Graduel monumental* contient 41 notes.

La deuxième version, qu'il nomme *pratique* et qui est destinée à l'impression, n'a plus que 6 notes; 35 notes ont donc été éliminées, et cela parce que le R. P. trouve que personne ne *voudra redemander cette tirade interminable* (p. 16). Dans le travail d'élimination qui a été fait à Rome, cette même version a conservé 12 notes. Mais afin que le lecteur puisse apprécier la valeur du reproche adressé à l'œuvre romaine de 1614, et se rendre compte du travail qui y a été fait alors, nous allons donner dans un tableau :

1° Une traduction des signes neumatiques de la phrase désignée par le R. P., telle qu'elle se trouve dans son *fac-simile* de saint Gall. Mais nous déclarons que cette traduction n'est certaine que pour le *nombres des notes* qui s'y trouvent, et ce n'est que de cela qu'il s'agit ici. Pour tout le reste elle est toute conjecturale. Nous avons basé nos conjectures sur les diverses interprétations que nous trouvons dans les manuscrits lisibles

(1) On nous annonce p. 15 que ce Graduel doit rester chez le libraire comme monument à consulter.

et dans certaines éditions, ainsi que sur la supposition que cette pièce appartient au VIIe mode. Voilà pourquoi nous n'avons employé dans notre interprétation que les notes et les intervalles diatoniques propres à ce mode. Nous appelons notre traduction conjecturale, parce qu'hélas! nous en sommes encore tous à ne pouvoir que compter le nombre de notes des manuscrits notés sans lignes, ni lettres ni couleurs. Car, pour le dire en passant, *la clef des mélodies grégoriennes* publiée par le R. P. Lambillotte à la suite de son *fac-simile*, ne nous a jusqu'ici ouvert aucune des portes des immenses trésors, dont, de l'avis de son auteur, elle semblait devoir nous mettre en possession. Ce sanctuaire est toujours également impénétrable ; ni l'auteur de la *clef des mélodies grégoriennes*, ni aucun autre mortel n'ont pu y trouver accès. Cette clef n'a pas fait avancer la question d'un seul pas. Dans le manuscrit de saint Gall donc, nous comptons pour la phrase en question 47 signes neumatiques, dont 8 représentant 2 sons, faisant ainsi en tout 55 notes. Il y a en outre sur cette phrase quatre lettres significatives, trois *c* et un *x*.

2° La même phrase d'après un manuscrit lisible de la Bibliothèque de Bourgogne coté N° 4767. Elle y a 49 notes. La notation de ce manuscrit, bien qu'écrit en 1542, d'après une note qui est collée sur la première page, est celle que l'on trouve dans les manuscrits appartenant au XIIe et XIIIe siècle.

3° Celle de l'édition de Venise de 1580 contenant également 49 notes.

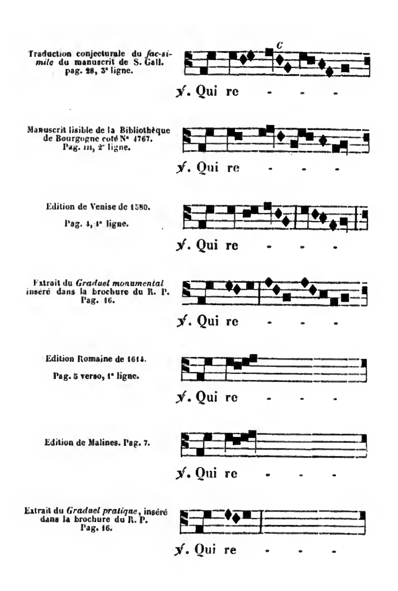
4° Celle du Graduel intitulé *monumental* par le R. P. contenant 41 notes.

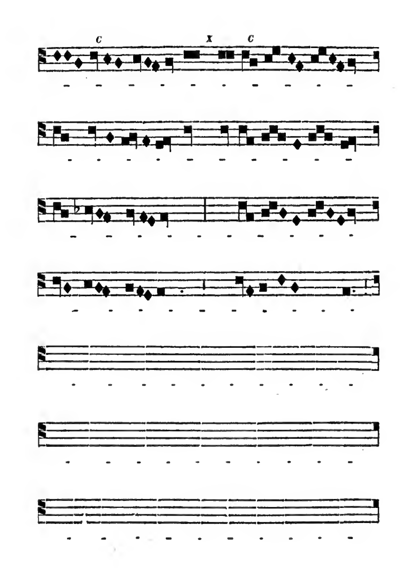
5° Celle de l'édition de 1614 corrigée par ordre de Paul V contenant 12 notes.

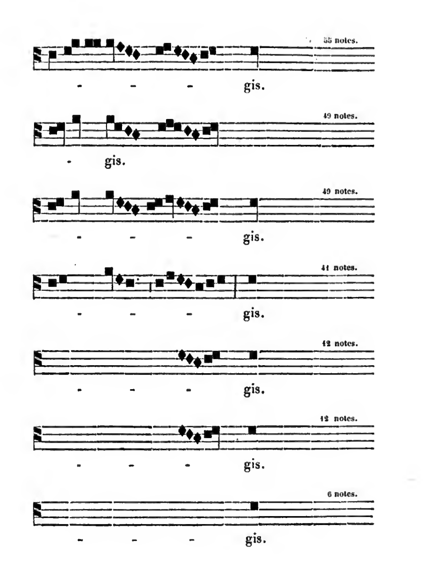
6° Celle de l'édition de Malines où ces 12 notes sont conservées.

7° Enfin celle du Graduel intitulé *pratique* par le R. P. où il ne reste plus que 6 notes.

*.


Traduction conjecturale du *fac-simile* du manuscrit de S. Gall. pag. 28, 3e ligne.
C
℣. Qui re - - -
Manuscrit lisible de la Bibliothèque de Bourgogne coté N° 1767. Pag. III, 2e ligne.
℣. Qui re - - -
Edition de Venise de 1580.
Pag. 4, 4e ligne.
℣. Qui re - - -
Extrait du *Graduel monumental* inséré dans la brochure du R. P. Pag. 16.
℣. Qui re - - -
Edition Romaine de 1614.
Pag. 5 verso, 1e ligne.
℣. Qui re - - -
Edition de Malines. Pag. 7.
℣. Qui re - - -
Extrait du *Graduel pratique*, inséré dans la brochure du R. P. Pag. 16.
℣. Qui re - - -


c
x
c


55 notes.
- - - gis.
49 notes.
- gis.
49 notes.
- - - gis.
41 notes.
- - - gis.
12 notes.
- - - gis.
12 notes.
- - - gis.
6 notes.
- - - gis.

Par la simple inspection de ce tableau, le lecteur pourra remarquer que le *Graduel monumental* du R. P. Lambillotte s'éloigne déjà pour le nombre des notes de son type primitif, tel qu'il se trouve dans le *fac-simile* de S. Gall et dans les deux autres versions que nous donnons. Ensuite, si la version de l'édition de 1614, soignée par ordre d'un pontife romain, peut être appelée un squelette du chant de saint Grégoire, nous demandons quel nom il faudra donner à la version qui va se trouver dans le *Graduel pratique* du R. P. Ce ne sera apparemment plus qu'un squelette réduit à moitié en poussière, puisqu'elle ne donne que la moitié du nombre des notes de l'édition romaine.

Par ce seul exemple on pourra apprécier à sa juste valeur le passage de la brochure du R. P. Lambillotte, où il dit, page 15, en parlant du travail fait à Rome, *que ces coupures, ces mutations, ces retranchements ont été faits d'une manière arbitraire, souvent contraire à la vraie tonalité antique et sans uniformité*. Nous demandons au R. P. Dufour s'il est possible, que celui qui a écrit ces lignes, échappe lui-même à l'anathème qu'il lance contre les éditions de Rome. Du moment que le R. P. voulait mettre la main à l'œuvre pour faire des retranchements au type primitif, par quelle révélation a-t-il pu savoir ce qu'il devait y retrancher et où il fallait s'arrêter dans ses coupures? Toutes les notes qui se trouvent conservées dans l'édition de 1614, ne sont-elles pas également dans le type primitif? Nous croyons l'avoir démontré évidemment dans notre tableau; elles sont au nombre de douze, et certes elles ne sont pas contraires ni même étrangères à la vraie tonalité antique du VII[e] mode.

Du reste, l'expression de *squelette* du chant grégorien, n'appartient en propre ni aux membres de la commission rémo-cambrésienne, ni à beaucoup plus forte raison au P. Lambillotte. Celui qui l'a employée, longtemps avant que le R. P. eût seulement songé à s'occuper de chant grégorien, s'appelle Joseph Baini. L'illustre directeur de la chapelle pontificale applique cette qualification à quel-

ques éditions particulières (pag. 120 de ses Mémoires sur Palestrina, vol. II.). Malheureusement pour le R. P. Lambillotte et pour M. Céleste Alix, qui croient pouvoir en faire usage pour toutes les éditions d'Italie et surtout pour l'édition romaine de 1614, l'abbé Baini n'autorise pas cette généralisation. Bien au contraire, il excepte de ce jugement sévère plusieurs éditions, et parmi ces plusieurs éditions, il met en première ligne le Graduel de 1614. Voici ses propres paroles : « In alcune edizioni vedesi
» essere stata cotale operazione eseguita a rimpetto de'
» codici; ed è manco male, perchè vi rimane nelle melo-
» die il sapore, e l'estratto delle antiche. Fra tutte le edi-
» zioni così fatte io pregio quella del 1614, eseguita d'or-
» dine de Paolo V. per la stamperia Medici in Roma, in
» due volumi in foglio stragrande. » (1)

Nous aurions encore bien des remarques à faire, et des plus curieuses, à propos de certains passages de cette brochure; mais comme on nous en promet les développements dans l'*Esthétique du chant Grégorien*, qui est sous presse, nous attendrons que cet ouvrage ait paru. Nous en ferons une étude toute spéciale, comme nous l'avons déjà fait pour deux autres ouvrages du R. P. intitulés tous les deux : *Recueil de chants sacrés*, l'un pour l'usage des chantres, l'autre pour celui des organistes; et si la nécessité s'en fait sentir, nous ne manquerons pas de communiquer au public le résultat de nos études sur les théories du R. P. Lambillotte, comme nous pourrions dès aujourd'hui le juger comme praticien et harmoniste par les deux ouvrages que nous venons de citer.

P. C. C. BOGAERTS, Pr.

Malines, 10 Juin 1855. Edmond DUVAL.

(1) Dans quelques éditions la correction paraît avoir été faite d'après les manuscrits, et à la bonne heure; parce que là on a conservé dans les mélodies la saveur et l'essence de l'antiquité. Parmi toutes les éditions de cette dernière catégorie, je préfère celle de 1614, éditée par ordre de Paul V, dans l'imprimerie des Medicis à Rome en deux volumes, grand in-folio.



Malines, typographie de H. Dessain. — 1853.

